ZEITSCHRIFT FÜR ÄSTHETIK

UND

ALLGEMEINE KUNSTWISSENSCHAFT

HERAUSGEGEBEN

VON

MAX DESSOIR

EINUNDDREISSIGSTER BAND

1 · 9 · 3 · 7

VERLAG VON FERDINAND ENKE / STUTTGART

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0009

gefördert durch die
DFG

Universitäts-
Bibliothek
Heidelberg

Alle Rechte, insbesondere das der Übersetzung, vorbehalten.
Printed in Germany

G 124 2

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0010

gefördert durch die
DFG

Inhaltsverzeichnis des XXXI. Bandes

Abhandlungen

1. Heft: Seite

I. Otto Mann, Grundlagen und Gestaltung des Lessingschen Humors 1—31

II. Ladislaus Baránszky-Jób, Die gegenwärtigen Probleme der ungarischen Ästhetik . . . . . 32—60

2. Heft:

I. Paul Klopfer, Bauwerk als Bildwerk. Versuch einer Parallelsetzung von Baukunst und Bildnerei . . . . . 97—116

II. Oskar Wulff, Tizians Kolorit in seiner Entfaltung und Nachwirkung . . . . . 117—142

III. Kurt W. Kasel, Über Rilkes „Neue Gedichte“ . . . . . 143—158

IV. Julius Wiegand, Der Gegensatz als Mittel des Aufbaus im lyrischen Gedicht . . . . . 159—177

3. Heft:

I. G. F. Hartlaub, Das Problem der Vergleichbarkeit. Vorbemerkungen zu einer vergleichenden Stilgeschichte von Musik und bildender Kunst . . . . . 209—224

II. Oskar Wulff, Tizians Kolorit in seiner Entfaltung und Nachwirkung (Schluß) . . . . . 225—243

III. Heinz Horn, Die Ästhetik Ernst von Lasaulx' . . . . . 244—271

4. Heft:

I. Max Dessoir, Die Rede als Kunst . . . . . 305—320

II. Helene Herrmann, Faust und die Sorge . . . . . 321—337

Bemerkungen

Max Dessoir, „Der römische Brunnen“ . . . . . 61—63

Paul Wohlfarth, Die Frau am Fenster . . . . . 63—70

Friedrich Kainz, Giovanni Gentiles Kunstphilosophie . . . . 178—191

Paul Bruchhagen, Der Sinn der Musik . . . . . 272—280

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0011

gefördert durch die DFG

Seite

Christian Töwe, Die Methoden der Kunstgeschichtsschreibung. Ein systematischer Einteilungsversuch . . . . . 338—348

Besprechungen

Julius Bahle, Der musikalische Schaffensprozeß — Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen. Hans Mersmann . . . . . 199—201

Leo Balet, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. Werner Ziegenfuß . . . . 74—76

Dietrich Bischoff, Wilhelm Diltheys geschichtliche Lebensphilosophie. Hans Rabow . . . . . 71—72

Hermann Blackert, Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei Marcel Proust, aufgezeigt an der Einführung der Personen in „A la recherche du temps perdu". Emil Winkler . . . 357—359

Gerda Bobbert, Charlotte von Hagn. Curt Müller . . . . . 93—95

Paul Böckmann, Hölderlin und seine Götter. Katharina Kanthack-Heufelder . . . . . 87—88

Jacob Burckhardt, Briefe zur Erkenntnis seiner geistigen Gestalt. Alfred Neumeyer . . . . . 203—204

Busoni, Briefe an seine Frau. Rita Thurneiser . . . . . 95—96

Paul Clemen, Lob der Stille. Victor von Kohlenegg 197

Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften. Max Dessoir . . . 300—301

Gerhard Eckert, Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Kurt Gassen . . . . . 290—295

Hans Eggert-Schröder, Mörike, ein Meister des Lebens. Emil Kast 194—195

Wilhelm Ehmann, Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration. Hans Mersmann . . . 361—362

Lucie Elbracht-Hülseweh, Jacob Bidermanns „Belisarius". Emil Kast . . . . . 92—93

August Grisebach, Römische Porträtbüsten der Gegenreformation. Nikolaus Pevsner . . . . . 295—296

Moritz Hauptmann, Der Tondo, Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei. Margarete Riemschneider-Hoerner . . . . . 359—361

Rudolf Jancke, Grundlegung zu einer Philosophie der Kunst. Kurt Gassen . . . . . 285—287

Hans Kern, Georg Friedrich Daumer, der Kämpfer für eine deutsche Lebensreligion. Emil Kast 195

Karl Knauer, Ein Künstler poetischer Prosa in der französischen Vorromantik: Jean-François Marmontel. Elise Richter . 298—300

Josef Körner, Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Wilhelm Kalthoff . . . . . 354—357

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0012
gefördert durch die DFG

Seite

Rafael Koskimies, Theorie des Romans. Kurt Gassen . . . 89—92

Konrad Kraus, Winckelmann und Homer (mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns). Hans Rabow 83—87

Georg Lippold, Die Skulpturen des Vatikanischen Museums. Heinz Kähler . . . . . 204—207

Heinrich Lützeler, Die christliche Kunst Deutschlands. Georg Stuhlfauth . . . . . 79—81

Richard Müller-Freienfels, Psychologie der Musik. Hans-Joachim Flechtner . . . . . 296—297

Paul Niemeyer, Die Sentenz als poetische Ausdrucksform vorzüglich im dramatischen Stil. Franz H. Mautner . . . . 197—199

Max Nußberger, Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtkunst, Malerei und Musik. Kurt Gassen . . . 351—354

Mario Pensa, Stefan George, saggio critico. Emil Kast . . . . 192—194

Mario Pensa, La letteratura tedesca contemporanea. Emil Kast . 195—197

Hans Georg Peters, Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen. Hermann Noack 349—351

C. A. Pfeffer, Venus und Maria; eine Eichendorffstudie als Beitrag zur Wesenserkenntnis des Dichters. Emil Kast 194

Kurt Riezler, Traktat vom Schönen. Heinrich Lützeler . . . . 281—282

Eduard Ruefenacht, Mensch und Kunst. G. F. Hartlaub . . . 74

Liviu Rusu, Essai sur la Création artistique, contribution à une esthétique dynamique. Etienne Souriau . . . . . 282—285

Kurt Sauer, Deutsche Triumphzüge. Walter Del-Negro 296

F. Adama van Scheltema, Die Kunst unserer Vorzeit. Ludwig Coellen . . . . . 76—79

Heinrich Alfred Schmidt, Kunstsammlungen, Kunstwissenschaft und Kunstunterricht. Johannes Jahn 361

Fritz Schumacher, Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800. Walter Passarge . . . . . 81—83

George A. Stöcklein, Romantik in Wesen und Prosadramen Gerhart Hauptmanns. Werner Ziegenfuß 96

K. M. Swoboda, Neue Aufgaben der Kunstgeschichte. Dagobert Frey 302—303

Günter Taube, Die Rolle der Natur in Gerhart Hauptmanns Gegenwartswerken bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Emil Kast . . . . . 289—290

Felix A. Voigt, Antike und antikes Lebensgefühl im Werke Gerhart Hauptmanns. Werner Ziegenfuß . . . . . 288—289

Wilhelm Waetzoldt, Dürer und seine Zeit. Herbert von Einem . 201—203

Wilhelm Werkmeister, Der Stilwandel in deutscher Dichtung u. Musik des 18. Jahrhunderts. Hans Mersmann . . . 361—362

Oskar Wulff, Lebenswege und Forschungsziele. Max Dessoir . . 73

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0013
gefördert durch die DFG

Seite

Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Verhandlungsbericht über die Mitgliederversammlung . . . . 207—208

Zweiter internationaler Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Paris, August 1937 . . . . . 303—304

Schriftenverzeichnis für 1936 . . . . . 363—414

Max Dessoir, Zum Abschied . . . . . 415—416

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0014

gefördert durch die
DFG

Grundlagen und Gestaltung des Lessingschen Humors

Von

Otto Mann

Minna von Barnhelm ist das erste moderne deutsche und das einzige deutsche Lustspiel, worin deutsche Gesellschaft in vollendet lustspielhafter Darstellung erscheint, die Tiefe und die Kraft ihres Menschentums, die Höhe und die Freiheit ihrer jungen Bildung. Dennoch fehlt bis heute ein entscheidender Versuch, Lessing aus seinem Dichtertum, seinem Verhältnis zum Tragischen und zum Komischen zu erschließen. So hob die Forschung entweder den Träger vieler Talente und Tätigkeiten heraus, den Philosophen, Theologen, Forscher, Dichter, Kritiker, ohne einen einheitlichen Ursprung in Lessings Persönlichkeit sichtbar machen zu können; oder den Charakter, die Individualität, die Existenz, nun ohne hinreichende Erfassung der Bedeutung des Werks; oder schließlich den philosophischen und literarischen Reformator, dem wir die Eindeutschung der Aufklärung und eine deutsche Literatur verdanken; ohne Blick auf seine individuelle Tiefe und Not, auf seinen faustischen Drang zur Erlösung seiner selbst, auf jenes persönlich schicksalhafte Bedürfnis, das ihn über Opitz erhebt und mit Luther verknüpft. Es blieb der ganzheitliche, der im welthaften Werk sein Selbst objektivierende, eben der Lessing verborgen, in dem das Ich und seine Zeit, das Subjektive und das Objektive sich zu einem fruchtbaren und für die Zeit vorbildhaften Ausdruck durchdringen[1]). Dies nun findet in

[1]) Schon in Fr. Schlegels Aufsatz über Lessing 1797 die Polemik gegen die Auflösung der Persönlichkeit Lessings in eine Summe vorbildlicher Talente. Freilich wird nun Lessing für Schlegel ganz frühromantischer, Fichtisch tätiger, polemischer, witziger Geist. Kierkegaard, der das Geheimnis Lessingscher philosophischer Existenz berührt, verengt zugleich Lessing zum bloß Existierenden. (Ges. Werke. Jena 1910. Bd. 6. S. 152—208.) Alle übrigen Bemühungen um das Verständnis Lessings haben einen geisteswissenschaftlichen Zusammenhang zur Voraussetzung, der den Blick auf den Existenzgrund Lessings verschließt. Dies gilt sowohl für die bislang noch umfänglichste und tiefblickendste Biographie von Danzel (1850), der im Schema der Hegelschen Dialektik zu verstehen sucht, wie von Diltheys Lessingaufsatz (zuerst 1867), dessen Philosophie des geistesgeschichtlichen Verstehens auf seine Lessingauffassung abfärbt. Die positivistische Wissenschaft hat eine radikale Frage an Lessing nicht mehr gestellt; Lessing wird für sie ein wenn schon durch persönliche Anteilnahme

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0015
gefördert durch die DFG

dem Tragödien- und dem Lustspieldichter statt. Hier gestaltet Lessing aus der Mitte seines Lebensgefühls. Er gibt zugleich sich selbst eine objektive und geltende Form. Der Dramatiker, der sich der Kunstmittel der Weltliteratur bemächtigt, durch sie das deutsche Drama erneuert, um ein hohes deutsches Theater ringt, will über sein Subjekt hinaus ein Ausdruck deutschen Wesens, eine gültige Formung und eine öffentlich wirkende, eine die Nation bildende Kraft sein.

Zwanzig Jahre lang hat Lessing um die Erneuerung des deutschen Dramas und Theaters gerungen. Im Drama allein hat er reine, runde, wirkende Werke hinterlassen, ist er über seine zeitbedingten und -gebundenen Reformen noch Gegenwart. Er wird um so fragmentarischer, dunkler, gewichtloser, je weiter er von diesem Mittelpunkt abrückt. Lessings Philosophie ist heute noch und berechtigt umstritten: ob er verborgener Systematiker, Gelegenheitsdenker, sokratisch sich verhüllender Ironiker, und was in diesen Denkweisen seine Anschauung gewesen[2]). Selbst als literarischer Reformator gibt er weit mehr tätige Kritik als eine Ästhetik. Auch seine umfänglichste Untersuchung, der Laokoon, bleibt Fragment und nicht zufällig Lessings formalste ästhetische Analyse, die nirgend an den ihm wesentlichen Gehalt, an das Tragische oder Komische, heranreicht. Kritik aber betreibt Lessing stets um der Dichtung selbst willen; teils um das Falsche zu stürzen; mehr noch, um sich für sein eigenes Dichten Raum, Klärung, Können zu schaffen. Und mehr noch als bei Schiller und Hebbel erfüllt sich hierin sein Denken. Denn er bildet keine Philosophie des Tragischen und Komischen aus; aber seine Philosophie führt zum Tragischen hin und seine ästhetischen Studien gehen auf die Bedingungen, unter denen dieses Weltgefühl im Drama erscheinen kann. Wenn er sich selbst in der Hamburgischen Dramaturgie den Rang eines Dichters verweigerte, er zurücktrat hinter die Phantasiekraft eines Klopstock oder auch das natürliche Ingenium eines Corneille, so verneint er nicht seine dichterische Kraft, die aus seinen Dramen unmittelbar spricht, sondern nur eine phantasiehafte Form der Dichtung, die im Glück der Zeit oder der Natur gründet. Selbst Goethe fand sich die Weltfülle und tragische Offenheit eines

---

getragener Gegenstand positivistisch exakter Erkenntnis. Dies Gewinn und Schwäche der Biographie Erich Schmidts (1884—92). Die moderne Lessing-Literatur leidet an der subjektiven Zerspaltung der Wissenschaft, die eine grundsätzliche und begründende Klärung der Lessing-Frage hintertreibt; s. meinen Bericht: Neue Lessingforschung. Ztschr. für deutsche Philologie 1935.

[2]) Daß noch 1929, zum 200jährigen Geburtstag Lessings, ein Preis ausgesetzt werden konnte für eine Darstellung von Lessings Weltanschauung, beleuchtet die Lage. Eine befriedigende Antwort ist auch in diesen Preisschriften nicht gefunden worden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0016
gefördert durch die DFG

Shakespeare versagt; er beschränkte sich entsagend auf die Gestaltung seines Subjekts und die Lebensgesetzlichkeiten, wie die Aufklärung sie erst verbindlich gemacht hat. Lessing umgekehrt fand sich noch frei zum überaufklärerischen, zum tragischen und zum komischen Ausdruck in der Dichtung, aber eingeschränkt in den dichterischen Gestaltungsmitteln. Gleichwohl hat, was er hat ausdrücken wollen, in seinen Dichtungen maßgebende Form gefunden, und so darf sein Wesentliches in den Verhalten gesucht werden, die in seiner Dichtung erscheinen, in dem Sinn der tragischen und der komischen Poesie.

I.

Lessing fand ein Drama vor, das die ursprüngliche Kraft des Tragischen und Komischen preisgegeben hatte. Diese Wirkung dem Drama zurückzuerobern, damit die Verhalten zur Welt, die im Drama zu diesem Ausdruck drängten, ist das Ziel seiner Dramenreform. Seine Frage als Dramatiker und als Dramaturg ist schlechthin, wie unter den geistigen und gesellschaftlichen Bedingungen seines Zeitalters ein echt tragisches und ein echt komisches, d. h. zugleich, wie ein Spiel möglich sei, das in einer ursprünglich dramatischen und theatralischen Kraft gründet.

Die Tiefe des Tragischen war zuerst von den Franzosen angetastet worden. Ihrer politisch heroischen Tragödie lag schon das stoisch verweltlichte Ethos unter, das nicht mehr den Menschen in seiner Bindung in das Schicksal, sondern seine hohe Freiheit zeigt, mit der er seine Selbsttriebe, Liebe und Eigenwillen, den Anforderungen des Staates, der Ehre zu unterwerfen vermag. Sie bewirkt so Bewunderung. Die Engländer, zuerst unter dem Einfluß des französischen Klassizismus, dann des moralischen Realismus aus Aufklärung und Puritanertum, gingen weiter. In Frankreich hielt sich die repräsentative klassizistische Tragödie, wenn schon, wie Voltaire zeigt, epigonal gebrochen und in der gesteigerten theatralischen Wirkung Ersatz suchend für die sinkende heroische Idee. Das englische bürgerliche Trauerspiel hingegen gab das tragische Pathos dem Sittengemälde, der moralischen Belehrung, der Rührung preis. Ähnlich geht das ungebrochen Komische des Lustspiels verloren. Molière hatte auf der französischen Bühne das Komische in einer gesellschaftlich sich schon verfestigenden, doch noch genug derben und weiten Zeit noch einmal zu einer universalen Sichtung des Menschen erhoben. Nach ihm verfällt das Lustspiel fortschreitend dem aufklärerischen Realismus; es wird urban gefärbte Darstellung der gesellschaftlichen Welt. Damit entweicht seine ursprünglich komische, seine theatralische Kraft; wie in Voltaires Tragödie schieben sich Ersatzwirkungen ein, in Frankreich besonders der Reiz der geselligen Feinheit, in Eng-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0017
gefördert durch die DFG

land die moralische Lehre; in beiden Ländern das Rührende und Spannende.

Deutschland bot nichts, was Lessing über dieses westeuropäische Drama hätte hinausführen können. In England war das hohe Tragische und Komische verloren gegangen durch Absinken einer noch welthaltigen und schicksalvollen Gesellschaft in die bloß menschliche Gesellschaft; in Deutschland hatte der Mangel an Gesellschaft die Bildung eines eigenwüchsigen Dramas bis zu Lessing verhindert. Die barocke Tragödie, bei Gryphius noch echt gefüllt durch christlich stoisches Pathos, war im leeren Raum des inneren und gelehrten Bedürfnisses geblieben; noch mehr das Lustspiel eine rohe Farce. Chr. Weise, das größte deutsche dramatische Talent zwischen Gryphius und Lessing, blieb der Schulbühne verhaftet; seine Lustspiele sind Mischungen zwischen alter ungebrochen komischer Darstellung, noch der Harlekinade, und dem Streben nach gesellschaftlicher Verfeinerung, nach realistischer Schau der Gesellschaft. Gottsched dann ist ganz folgerichtig aufklärerische Moderne. Er erkennt völlig richtig, daß das barocke pathetische Drama der Schlesier, die rohe Farce ausgespielt haben. Er übernimmt aus dem Westen vielspältige Anregungen, in der Tragödie klassizistisch abgeschwächten Barock, im Lustspiel den modernen Realismus mit seinen urbanen und moralischen Absichten. Er bricht mit der deutschen Überlieferung, entscheidend mit dem derb und ursprünglich Komischen, das sich mit vielen Brechungen und Zuflüssen von den mittelalterlichen Schwänken und Fastnachtsspielen bis zu Chr. Weise durchgehalten hat; er stellt den Deutschen auf den Boden des aufklärerischen 18. Jahrhunderts, ohne selbst irgendwie über den dogmatischen Glauben an die Aufklärung hinauszuragen. Er zeigt nur die Aufgabe des deutschen Dramas und Theaters, aus den Bedingungen der aufgeklärten und rationalisierten Gesellschaft, ohne die schicksaloffene Freiheit und lebendige Fülle, von der die westlichen Länder noch hatten zehren können, einen echten dramatischen, einen tragischen und komischen Ausdruck zu gewinnen.

Lessing gehört als Dramatiker ganz der realistischen Gegenwart. Unter den Führern zur Kunst und Dichtung bildet er allein in den Grenzen seiner Gesellschaft. Winckelmann wurde antik; Klopstock war christlich, antik, germanisch. Für Lessing allein ist Kunst oder Dichtung die verantwortungsvollste Tätigkeit, den Menschen seiner Zeit sich selbst ansichtig zu machen. Wo Klopstock sich begeisterte, selbst noch an seinem Dichtertum, drückte Lessing den Menschen in seiner Zeit aus, gab ihm eine ursprüngliche Tiefe zurück. Miss Sara Sampson, Emilia Galotti sind zugleich helle und getreue Bilder einer aufgeklärten Gesellschaft wie die geheimnisvolle Tiefenschau und -gestaltung eines Mannes,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0018
gefördert durch die DFG

der auch dieser Zeit und diesem Menschen Gott und Schicksal erscheinen läßt. Für Lessings Lustspiel gilt Gleiches. Er wußte, daß er allein in Übereinstimmung mit den Sitten seiner Zeit wirken konnte. Selbst die Freiheit eines Molière hat er nicht zu wiederholen versucht; zu schweigen von der freien Komik eines Aristophanes oder Shakespeare, die selbst als Bildungsstoff nicht in seinen Gesichtskreis trat. Komische Gestaltung war für ihn stets von der Möglichkeit abhängig, echtes komisches Spiel auf dem Boden dieser Zeit zu erneuern.

Schon für den jungen Lessing ist Drama Lebensgestaltung und -deutung. Plautus und Terenz sind es, die dem in die Einsamkeit und Gelehrsamkeit der Meißener Klosterschule Versponnenen zuerst den tiefen Blick auf den Menschen öffnen. Schon hier bildet sich ihm der für sein Dichtertum entscheidende Zug aus, den Menschen in der Dichtung zu erfahren und sich selbst in der Dichtung als lebendiger handelnder Charakter darzustellen. Im Drama binden sich ihm die ihn bestimmenden Bedürfnisse zusammen, die Erfahrung des Menschen in seiner erfüllten, nur der Anschauung, nicht dem Begriffe zugänglichen Lebendigkeit, und die Bewährung des Menschen in Lagen, in denen seine volle Menschlichkeit, wieder über jede begriffliche Formel hinaus, ins Spiel gebracht wird. So klärt er sich, aus der Schule ins Leben vordringend, in der Selbstdarstellung im jungen Gelehrten; und noch der gereifte Mann greift im Nathan zur dramatischen Darstellung, die ihm auch hier nicht nur das poetische Gewand einer Lehre, sondern die ihm gemäße Weise den Menschen sichtbar zu machen ist. Wenn Lessing der Bildner der reichsten, schärfsten, dramatisch bewegtesten Charaktere wurde, so ist diese Fähigkeit in der ursprünglichen Form seiner Erfahrung begründet.

Dennoch tritt der menschliche Gehalt in Lessings Jugendlustspiel zunächst ganz zurück hinter dem Willen zum bühnenwirksamen, ungebrochen komischen Spiel. Der in Leipzig sich dem Leben und der Bühne eröffnende Lessing schwimmt nicht im Strome der Zeitbildung fort; er erfüllt nur seine zuvor nur literarische Kenntnis mit der Anschauung von der Bühne und läßt diesen Gewinn in seine geschichtlichen Studien zurückwirken. Er durchpflügt die komische Literatur von der Antike bis zur Gegenwart; er exzerpiert und experimentiert. Was hier erreicht werden soll, ist aus seinen frühen Dramen abzulesen. Nur seinen ersten uns erhaltenen Versuch „Damon oder die wahre Freundschaft“ hat er im Banne der moralischen Sentimentalität einer Zeit geschrieben, die an der Darstellung von Versuchung, Fall, Verzeihung sich befriedigt. Alles Spätere ist mit einer Dringlichkeit, die nur im Vergleich mit den Gottscheds, einem Gellert, J. E. Schlegel ganz gewürdigt werden kann, für die Bühne, teils nur für sie, geschrieben. Der Misogyne,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0019
gefördert durch die DFG

die alte Jungfer, der Schatz haben keinen anderen Zweck, als Handlungen auf die Bühne zu bringen, in denen die Charaktere, ihre Gesten, ihr Verhältnis zueinander in jeder Szene komisch bewegen.

So drängt Lessing ursprünglich zur Entäußerung im dramatischen Spiel und den ihm eigentümlichen Wirkungen. Gottsched begnügt sich, das Drama aufgeklärt und urbanisiert zu haben, Gellert macht die Bühne zur naturalistischen Lebensschau mit moralischen Zwecken. Lessings Bedürfnis greift tiefer: es zweckt auf eine Darstellung ab, die in ästhetischer Einheit und Wirkung gründet. In seinen Tragödien tritt dies schlagend heraus. Er übernimmt stofflich das englische moralische, rührende und belehrende Trauerspiel; er bildet es zu einem strengen schicksalhaften Zusammenhang, der Helden und Zuschauer in die tragische Katharsis hinreißt. Nicht auf das richtige Drama, sondern allein auf die Erneuerung des Tragischen zweckt er ab, das nur im Spiel als tragischer Zusammenhang, nie als Gedanke erscheinen kann. Die Rückführung des Dramas aus dem Gesellschaftlichen, Moralischen auf die strenge ästhetische Wirkung ist für ihn die Rückführung der Darstellung in die Tiefenschicht, in der allein der tragische, den ganzen Bühnenapparat erst rechtfertigende Vollzug erzwungen werden kann. Das Gleiche gilt vom Lustspiel. Auch hier ist weniger nach dem Vorbild als darnach zu fragen, was Lessing mit diesem Vorbild gewollt hat. Wenn schon das Verhältnis hier vielschichtiger ist, da Lessing hier um zwei einander widerstrebende Zwecke ringen muß, um Komik und um tieferen menschlichen Gehalt, so hat er sich stets an die theatralischen und sich einer noch stärkeren Komik bedienenden Dramatiker angeschlossen, mehr an Plautus als an Terenz, mehr an die komischen Züge Marivaux' als an Nivelle de la Chaussée. Er drängt auf die Einheit und fortziehende Kraft der Handlung und auf die theatralisch drastische Ausbildung jeder Szene. Wie im ernsten Drama das Traurige, ist ihm auch hier das Komische nicht ein isoliertes, nach Wirkung haschendes oder gar moralisch zweckhaftes Theatermittel, sondern Ausdruck der Seinsebene, in der allein solches Spiel echten Bestand hat. Komische wie tragische Sicht sind Seinsweisen; so ist das Komische die Seele des lustspielhaften Ausdrucks und jeder echten Wirkung.

Hier nun steht Lessing vor einem Problem, das den ihm vorausgehenden großen Lustspieldichtern noch fern geblieben ist. Shakespeares leichte und beschwingte Scherze, die derbe und polternde Komik eines Gryphius, das in komischer Verwicklung sich überstürzende Spiel eines Molière kommen noch aus ihrer Gesellschaft und werden noch als Lebensäußerung empfangen. Die rationalistische und realistische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts hingegen erträgt nur noch das verdünnte, rationalisierte, das moralische Verlachen. So bleibt Lessing eben durch

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0020
gefördert durch die DFG

die Ausschließlichkeit, mit der er die komische Kraft des Lustspiels festzuhalten sucht, im gekonnten Spiel, in der bildungshaften Wiederholung der komischen Weltliteratur. Seine Bearbeitung des Plautus'schen Schatz ist hiervon das deutlichste Beispiel. Daß er auf die Gehalte verzichtet, wodurch seine Zeitgenossen den Mangel an Komik vergüten, auf das Moralische, Sentimentale, rokokohaft Schäferliche, macht diesen Mangel um so empfindlicher.

In seinen gehaltvolleren Spielen, dem jungen Gelehrten, dem Freigeist, den Juden sucht Lessing Komik und menschlichen Ernst zu verbinden. Im jungen Gelehrten, diesem sehr frühen, schon ganz Lessingschen Entwurf, noch vor seinen komischen Studien und seinen bewußten Versuchen, seinen Spielen mehr menschliches Gewicht zu leihen, kommt der Gehalt noch unmittelbar aus dem Leben des Dichters selbst, der im Bilde dieses Gelehrten sich vom eigenen Gelehrtenwesen erlöst. So stellt Lessing hier schon keinen moralischen Fehler, sondern die menschliche Beschränktheit und Schwäche dar; und das Stück endet, wenn schon mit Beschämung, so doch ohne moralischen Verweis und ohne Besserung. Doch bleibt dieser Gehalt an die zu enge Lustspielform, an das Verlachen gebunden. Hier erscheint nicht der Mensch wie bei Shakespeare in komischer Weltsicht, sondern der junge Gelehrte sinkt zu einem Typus herab, dessen Mängel im Verlaufe der Handlung ans Licht gezerrt und dem Verlachen preisgegeben werden.

Im Freigeist und in den Juden ist Lessing des zu lösenden Problems sich schon bewußt. Er macht den menschlichen und ideellen Gehalt entschieden zum Mittelpunkt des Lustspiels. Folgte er bisher dem spätantik-französischen Lustspiel, so schließt er sich nun den Bestrebungen in Frankreich an, das Lustspiel zu einem vollen und den Ernst in sich aufnehmenden Lebensausdruck zu erhöhen. Nun sollen Menschen dargestellt, gesellschaftliche und geistige Probleme, mit denen die Zeit ringt, zur Darstellung gebracht werden. In diesen beiden Spielen verficht Lessing die Toleranz.

Doch blieb Lessing als Dramen- und Bühnentechniker sich bewußt, daß ein Lustspiel als Bühnenstück nicht durch die Einführung von Zeitfragen, selbst nicht unmittelbar durch vertiefte Menschendarstellung gewinnen kann. Er suchte zunächst nicht neue Ideen, sondern schlechthin genugtuenderen menschlichen Gehalt und gewichtigere Probleme. Sein Jahrhundert brachte es mit sich, daß dieser Gehalt oft in eins fiel mit weltanschaulichen oder moralischen Gesinnungen und Strebungen. Den Menschen seiner Zeit stellte er dar, nicht gesinnungstragende Typen. Im Freigeist verkörpern der Theologe Theophan und der Freigeist Adrast eine für dieses Jahrhundert wesentliche Verfassung; noch mehr in den Juden der Edelmann und der Jude bestimmte Stände und Gesinnungen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0021
gefördert durch die DFG

Gleichwohl war die Frage, wie solche Gesinnungsträger in ein lebendig dramatisches Spiel und zur komischen Darstellung gebracht werden könnten. Die dramatische Aufgabe hat Lessing völlig gelöst. Weder in den Juden noch im Freigeist ist der Gesinnungsgegensatz zugleich der alleinige Antrieb der Handlung. Zwar verwickeln im Freigeist das Mißtrauen des Adrast gegen die Aufrichtigkeit und Frömmigkeit des Theophan und dessen Versuche, seinen Widersacher eines Besseren zu belehren, die Handlung und treiben sie mit fort, doch hat einmal Lessing den Gesinnungsgegensatz zu einem dramatischen Motiv verdichtet, sodann bleibt er nur ein Motiv in einem weiteren Handlungszusammenhang, der ebenso durch die geldlichen Schwierigkeiten des Adrast wie durch Liebesverwicklung geknüpft wird. Fragwürdiger bleibt die Vereinigung des ernsten Spiels mit der komischen Sicht, so sehr Lessing um sie bemüht gewesen ist. Die Handlung rückt auch die ernsten Helden in eine komische Beleuchtung; sodann stützt sie sich auf komische Figuren und Situationen, die dem Grundmotiv, dem Gegensatz zwischen Christentum und Freigeisterei, eine theatralische Fülle geben. Wenn die zum Beginn des Stückes schon geknüpften Verhältnisse, zwischen Theophan und der stillen, frommen Juliane, Adrast und der munteren weltlichen Henriette, sich als unhaltbar erweisen, weil die Gegensätze sich anziehen, so sind hier die Helden schon als sich täuschende und erst die ihnen gemäße Frau suchende Liebhaber in eine für den Lustspieldichter sehr ausbeutbare Lage gebracht. Ebenso komisch wirkt die Verblendung des Adrast gegen den Theophan, sobald sie als sichtliche Ungereimtheit auftritt. Für die greifbare Komik sorgen die Diener, die den Gegensatz ihrer Herren auf niedriger, verzerrter, komisch verdummter Weise wiederholen; für die feinere Komik die muntere Lisette und der Vater Lisidor, der im Gesinnungsstreit charakterlos auf beiden Schultern trägt.

Dennoch fehlt auch diesem Stück die einheitliche Sicht, die den Ernst komisch, die Komik ernst machen könnte. Die gewichtigsten Auftritte zwischen Theophan und Adrast bleiben ernst, und das Komische an den Helden entfaltet sich auf Kosten des menschlichen Gehalts. So schwanken Adrast und Theophan unbestimmt zwischen Typus und Charakter, wie sie auch noch Typennamen tragen. Die derbere Komik aber der unteren Schichten bleibt bei sich selbst. Lessing hat als Dramentechniker eine Brücke geschlagen zwischen den Herrn und den Dienern, nicht als Dichter. Die Komik dieses Spiels kommt noch von unten, sie reicht bis zu den ernsten Helden hinauf; sie kommt nicht wie im Humor von oben, liegt nicht in der Idee des Ganzen, die vom Helden aus durchgreift bis zur letzten, scheinbar nur sinnlich komischen Episodenfigur.

Der junge Lessing hat diesen Zwiespalt nicht überwinden können. Die theatralische Komik führte zur drastischen Typik; Menschendar-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0022
gefördert durch die DFG

stellung führte zum ernsten Charakter- und Problemspiel mit heiteren Einschlägen. Es ist wichtig, zu sehen, daß Lessing, mehr auf Gehalt drängend als die englischen Moralisten oder die französischen Lebensdarsteller bis zu dem Diderotschen Naturalismus, dennoch diesen Weg, zu dem ihm Vorbild und Talent nicht fehlte, nicht weiter verfolgt hat. Seine Versuche zeigen ihn bewußt des entscheidenden Problems, ein Spiel zu gestalten, das entweder durch das Tragische oder das Komische seinen Sinn als Bühnenwerk erfüllt. Es zu lösen war eine Überwindung des Zeitdramas und eine neue Gestaltungsebene nötig. Diese weitere Bemühung um komische Gestaltung liegt aber nicht mehr in Lessings freier Absicht, sondern ist ein Teil seines Schicksals.

Den jungen Dichter bewegen Bedürfnis und Ehrgeiz. Er kann sich noch schmeicheln, nur durch Ausbildung seiner Fähigkeiten ein deutscher Molière zu werden. An den Reifenden tritt die tiefere Notwendigkeit heran, entweder in der Dichtung einen genugtuenderen Ausdruck zu finden oder zu scheitern. Die hier ihn bedrängenden Fragen führen zunächst weit von jeder lustspielhaften Gestaltung fort, zur Tragödie. Lessing bricht seine breite und unbekümmerte Lustspielproduktion ab. Sein zuvor noch spielendes Können schränkt sich nun auf sein inneres Müssen ein. In diesem Gange durch das Tragische hindurch stößt er erst zu der Seinschicht vor, aus der heraus eine umfassende Komödie möglich ist. So setzt die Minna von Barnhelm den tragischen Lessing voraus.

II[3]).

Lessings Verhältnis zum Tragischen entspringt nicht seinem äußeren Schicksal, sondern wie für jeden großen Tragiker der ursprünglichsten Art seiner Welterfahrung. Seine Wurzeln liegen offen in seinen vielfach, doch in Bezug auf dieses entscheidende Problem noch unzureichend interpretierten didaktischen Jugendgedichten[4]). In ihnen spricht Lessing die ihn begründende Erfahrung, einen pessimistischen sittlichen Determinismus aus. Der zu sich selbst kommende sittliche Wille findet den sinnlichen Trieb schon ausgebildet und in Schuld verstrickt vor. So

---

[3]) Genauere Ausführungen hierüber in meinem Aufsatz, Lessing und das Tragische, Preußische Jahrbücher 1934.

[4]) Es ist erstaunlich, daß den Jugendgedichten Lessings, die schon durch ihre Titel: Die Religion, Über die menschliche Glückseligkeit ihr Gewicht anzeigen, nicht die Grundstruktur Lessingschen Wesens entnommen worden ist, trotzdem der hier ausgesprochene sittliche pessimistische Determinismus den Schlüssel zum eigensten Lessing gibt. Wenn Lessing hier fragmentarisch abbricht, so nicht, weil er diese Gedanken fallen läßt, sondern weil er im Gedanken keine Lösung und keine Erlösung findet.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0023
gefördert durch die DFG

durch Schicksal schon verschuldet, ist dem Menschen nicht die Tugend, sondern nur der ohnmächtige Wunsch nach ihr eigen.

Lessing gründet so noch in der Tiefe des alten christlichen Lebensgefühls, aus dem heraus er inmitten der Vermenschlichung, Moralisierung, Rationalisierung seines Jahrhunderts die alte Bedenklichkeit gegen die Reinheit und Selbstmacht der menschlichen Natur festhält und das Wissen, daß sie an einen höheren, einen göttlichen Zusammenhang gebunden bleibt. Hier liegt sowohl der Grund seines nie preisgegebenen Determinismus, der nie einer theoretischen Spekulation, sondern einer seinsmäßigen Erfahrung entspringt, wie auch seines Dranges zum Praktischen, der stets das bloß Sittliche sprengt. Ein im ganzen Menschen erfahrener Zustand kann nicht durch Denken, sondern nur durch Tun und Gnade, nicht durch Wissen, nur durch Seinsverwandlung gewandelt werden.

Ursprung und Lage dieser Erfahrung weisen gebieterisch auf die christliche Lösung hin. Eine notwendige Unzulänglichkeit vor Gott scheint nur durch den Eingriff der Gnade behoben werden zu können. Der späte Lessing hat sich im Nathan dieser Lösung genähert. Nathans Weisheit ist Frucht seiner Unterwerfung unter das härteste, ihn seiner Familie beraubende Schicksal, einer Tat nicht mehr seiner Freiheit, sondern der göttlichen Gnade, die ihn zu diesem Opfer befähigt. Der junge Lessing sucht diese Erfahrung noch außerhalb eines strengeren Christentums zunächst philosophisch spekulierend zu erhellen. So entsteht sein philosophisches Fragment „Christentum der Vernunft“. Er gibt hier den Theismus eines Leibniz und Wolff preis, schließt sich der deutschen mystischen Tradition an und sucht die Gottheit als determinierende, in die Welt sich entlassende und durch die Welt zurückkehrende Macht zu begreifen. Absicht dieser Spekulation ist, der sittlichen Determination einen göttlichen Sinn einzuflößen und sie selbst zum Hebel der menschlichen Vervollkommnung zu machen. Denn in diese unendliche Bewegung Gottes durch die Welt ist nun auch das menschliche Individuum eingebunden, an dem ausgezeichneten Platz stehend, wo die Kette der Wesen sich in das Moralische, d. h. in das Wissen um die göttliche Vollkommenheit erhebt, und in die Macht, dieser Vollkommenheit gemäß zu handeln.

In einem nur noch der Erfahrung, nicht mehr dem Gedanken zugänglichen Geheimnis ist so der Mensch zugleich gebunden und frei; eingefügtes Glied in dem unendlichen Wesen Gottes und doch als moralische Person frei sich zu verfehlen, ohne daß diese Freiheit wieder als freie Schuld zugerechnet werden könnte. Das von dem mit Gott ringenden Nathan ausgesprochene Rätsel: „Ich will! Willst Du nur, daß ich will!“ ist hier schon gefaßt. Die großen und kühnen Aussichten der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0024
gefördert durch die DFG

späteren Lessingschen Philosophie, der Glaube, daß der Mensch einmal in der Erfahrung der Welt sich werde erweitern können, die Konzeption der Seelenwanderung sind in diesem Bedürfnis und dieser Weltschau begründet.

Doch bleibt für Lessing diese frühe Philosophie nur spekulierende Erhellung einer ursprünglicheren Erfahrung, die zur verantwortungsvolleren Tat drängt. Er spricht unmißverständlich aus: es hat der Vorsehung gefallen, das große Rad der Weltgeschichte durch die kleinen Räder der Individuen fortzubewegen. Wie nie das Wissen um die christliche Metaphysik den Christen erlöst, sondern allein das Ringen um Gotteskindschaft, so wenig findet sich Lessing durch philosophische Spekulationen erlöst. Er wird nicht kontemplativer Pantheist. Doch ist er auch nicht Mystiker geworden, noch hat er sich aufklärerisch so weit mißverstanden, die Erlösung des Menschen in den freien sittlichen Fortschritt abzubiegen. Noch im Nathan mündet die Erziehung nicht in das Wissen um rein menschliche Sittlichkeit und ihre Bewährung ein, sondern in die Erkenntnis der Vorsehung Gottes. Tat ist ihm die Umbildung des Ichhaften in das gott- und schicksaleingeweihte Ich, Gewinn der Weisheit, die sich durch einen zugleich von den Verhältnissen erzwungenen wie freien Vollzug in Übereinstimmung mit dem göttlichen Willen gebracht hat.

Damit geht Lessing aus der philosophischen Spekulation in die tragische Gestaltung über. Er setzt seine Laufbahn als Dramatiker fort, indem er nun im Drama die tiefste Fragwürdigkeit seiner Stellung zur Welt zur Erscheinung bringt. Er erfuhr diesen Zwang wahrscheinlich selbst schon als einen Akt der Fügung, die er über sich waltend wußte. Äußere Schicksale, die zu tragischen Konflikten hätten führen können, wie Goethe sie im Zusammenhang mit der Welt erfuhr, fehlen. Der Übergang liegt, wie bei Luther, in der Folge der inneren seinsmäßigen Notwendigkeit. Im Bekenntnis zum Tragischen resigniert er auf die Erhellung menschlichen Seins im Denken und durch den Eingriff der übernatürlichen Gnade, gibt sich der tiefen, schmerzlichen, unlöslichen Erfahrung der sittlichen Determiniertheit hin und übernimmt alle dieser Lage entspringenden Folgen. Er steht männlich zu der Erfahrung, daß nur ein Vollzug, der die ganze Härte der Lage auf sich nimmt, das Ich von sich selbst, von seiner blinden Schicksalgetriebenheit und Unzulänglichkeit zur Übereinstimmung mit der Gottheit erlöst. Dieses Verhältnis aber von Freiheit und Notwendigkeit, der Gehalt des tragischen Vollzugs ist ihm nur im tragischen Spiel selbst zu erfahren, nicht mehr durch den Denker aussprechbar. So sammelt er seine ganze Bemühung in der Katharsis. Theoretische Formeln, besonders im Banne moralischer Vorstellungen, können ihren Gehalt nur sehr unvollkommen an-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0025
gefördert durch die DFG

deuten. Sie ist nur da als ein den Menschen in seiner Tiefe ergreifender, ihn seinsmäßig umwandelnden Affekt; sie tritt an die Stelle der realen Vollzüge, auf die das kirchliche Leben abzweckt und von denen Lessing noch herkommt.

In seiner Tragödie bringt Lessing diese Lage zur unmittelbaren Gestaltung. Die der Ratio unzugängliche und durch einen Glauben noch nicht gelöste Verwicklung, in die die sittliche Determination den Dichter hineintreibt, klärt sich ihm in ursprünglicher dichterischer Schau. So fehlt dem frühen und dichtenden Lessing jede abschließende theoretische Erhellung sowohl in der Philosophie und Ästhetik als auch in der Tragödie selbst. Lessing philosophiert aus Bedingungen, die zur Tragödie hinführen. Seine Tragödie macht diese Bedingungen sichtbar; ihr liegt nicht, im Gegensatz zum klassischen Schiller, eine geklärte tragische Weltanschauung zu Grunde.

Die Aufgabe dieser Tragödie ist, die sittliche Determination in ihrer unausweichlichen tragischen Konsequenz darzustellen. Lessing führt seine Gestalten mit strenger Notwendigkeit an den Ort, an dem sie aus der bürgerlichen und sittlichen Sekurität den Sprung in die tragische Entscheidung vollziehen müssen. Es ist kein Zufall, daß er nur die diesen Gehalt ganz zur Erscheinung bringenden Tragödien, die Miß Sara Sampson und Emilia Galotti, zu vollendeten Kunstwerken hat runden können. In ihnen enthüllt sich der natürliche Zusammenhang, den Lessing eben darum so unerbittlich streng kausal, scheinbar rationalistisch wahrt, als das Zeichen einer höheren Macht, die durch ihn die menschliche Endlichkeit schlechthin kundtut und zu einem Aufschwung in eine die endliche Individualität überwindende Sphäre auffordert. Das Schicksal, für die Griechen im Spruch der Götter, für Shakespeare in der Grenze des menschlichen Willens oder der Nemesis, erscheint für ihn im natürlichen Zusammenhang der Welt. Die Form seiner Tragödie, die Annäherung an die Strenge der griechischen Schicksalbestimmtheit, ihre Charaktere, die Bevorzugung der weiblichen Helden, an denen in der modernen Welt sich am tiefsten das Leiden an der Determination offenbaren kann, entspringen solchen Voraussetzungen.

Wie sich nun in Lessings Verhältnis zur Dichtung der ganze Mensch bewegt, so ist diese Dichtung wieder von dem Bedürfnis des Menschen abhängig. Vielleicht auch darum hat Lessing sich nicht Dichter nennen wollen, weil er sich nicht ganz von der schöpferischen Phantasie umschlossen fühlte, die, was er berührte, in Poesie verwandelte; sondern ein tiefes, weltanschaulich gefülltes, im Denken sich nicht genugtuend entäußerndes Bedürfnis ihn zur Dichtung trieb. Fast alles Lessingsche Dichten ist Gestaltung und Durcharbeitung von Charakteren in entscheidenden Lagen, nicht glücklich poetische Erlösung vom Drucke

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0026
gefördert durch die DFG

dieser Welt. Die Bewegung seines Seins greift über die Bewegung seiner Dichtung hinaus; ein innerer Zwang führt ihn in die Dichtung hinein, durch sie hindurch, wieder aus ihr heraus. So aber wird ihm die Dichtung selbst ein Weg, auf welchem er sich über ein gebunden dichterisches Verhältnis wieder hinausringt. Auf ihm erneuert sich nun sein Verhältnis zum Lustspiel und findet in der Minna von Barnhelm einen überlegenen Ausdruck. Als junger Dramatiker hatte er unbekümmert fruchtbar in den Formen einer Zeit begonnen. Die tiefere Auseinandersetzung mit der Tatsache der sittlichen Determination hatte ihn in die tragische Gestaltung hineingetrieben. Hiervon zeugt die Miß Sara Sampson. Mit diesem Drama schließt Lessing nicht, wie zumeist behauptet wird, seine Jugendentwicklung ab, sondern zeigt seine neue Dramenform, die Darstellung der sittlichen Determination durch das notwendige Ineinandergreifen innerer und äußerer Tatsachen, schon vollendet. Die Dialoge sind äußerlich noch bestimmt durch den Zug der Zeit zur psychologischen und sentimentalen Selbstoffenbarung, gewinnen aber bei Lessing die tiefere Bedeutung einer Auseinandersetzung, in der die Charaktere der Schicksalgefaßtheit zureifen, um die Lessing, diese Tragödie schreibend, rang. Sie beginnt schon mit der vollendeten tragischen Verwicklung; sie ist schon geschrieben, um den Charakteren Raum zu ihrer Auseinandersetzung mit der Lage zu lassen. Sie bereitet so den Boden für die Minna von Barnhelm vor. Nur der Lessing, der die tragische Verwicklung erfahren und darstellend durchgearbeitet hat, konnte dieses Lustspiel schaffen. Ihr neuer Rang kann nun gesehen werden. In ihr erhebt Lessing eine tragische Verwicklung in die freie humoristische Schau.

III.

Lessings Minna von Barnhelm gehört den großen humoristischen Gestaltungen an, in denen seit der Renaissance die europäische Dichtung einen eigentümlichen Ausdruck gefunden hat. Cervantes, Shakespeare, Molière sind ihre großen europäischen Verkörperer; Jean Paul ist ihr umfänglichster deutscher Gestalter. Allen diesen Dichtungen, dem Don Quichote, den reifen Komödien Shakespeares, den Lustspielen Molières, den Romanen Jean Pauls ist eigentümlich, daß ihnen die Frage nach dem Sinn des menschlichen Seins in der Welt unterliegt und der Dichter durch eine ästhetische Haltung, den Humor, seine Stellung zu dieser Frage bekundet.

Wie bei Lessing entspringen auch hier tragisches und humoristisches Verhalten einem einheitlichen Grunde. Durch das Zurücktreten der kirchlichen Ordnung sind die letzten metaphysischen Fragen der Gesellschaft selbst übergeben worden; der Philosoph und der Dichter über-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0027
gefördert durch die DFG

nehmen es, sie zu beantworten. Sie zehren von den überlieferten religiösen Vorstellungen, die sich ihnen mit den antiken philosophischen und ästhetischen Vorstellungen vermischen. Und zwar gewinnt in diesem Prozeß der Dichter zuerst die Führung. Während der Philosoph an die Schranken einer doch stets zu engen Weltdeutung gebunden bleibt, kann der Dichter in universaler Phantasieanschauung unmittelbar den Menschen seiner Zeit ansprechen, in seinen Bindungen, Strebungen, letzten Hoffnungen. Hier nun wird, mehr als in der Philosophie erscheinen kann, ein Wissen festgehalten von der Fragwürdigkeit menschlichen Seins in der Welt, von seinen letzten Schranken. Wird dieses Lebensgefühl in der Dichtung zur Anschauung gebracht, so wird der Dichter tragisch oder humoristisch. Die Schranke, die in der religiösen Ordnung selbstverständlich gesetzt worden war durch die göttliche Offenbarung, wird nun gefunden und festgehalten durch einen freien Akt des Menschen selbst, der sich in Selbsterfassung die Schranke nun setzen muß. Die Charaktere eines Shakespeare sind erfüllt von einem unbeschränkten Willen, der im Zusammenstoß mit der Nemesis sein Maß findet.

Verbunden ist hiermit ein Verlust an metaphysischer Helle, in der der religiös gebundene Mensch gelebt hatte. Aus einer Tragödie Shakespeares ist keine Weltanschauung abzulesen; sie wirft keine Helle auf den Sinn menschlichen Seins, wie der religiöse Mensch sie aus der Offenbarung empfängt; sie zeigt nur den Menschen in der Welt handelnd und scheiternd und gewährt nur den dunklen metaphysischen Trost, daß in dem Scheitern der Mensch zu einer Selbsterfassung komme, die dieses Scheitern rechtfertigt. Doch scheint, als habe Shakespeare selbst in diesem Troste nicht verharren können. Dramen wie der Hamlet, worin die Fragwürdigkeit menschlichen Seins dem Dichter so weit ans Herz greift, daß er sie in einer Gestalt selbst verkörpert; der entsagende Abschied von der Dichtungswelt im Sturm deutet darauf hin.

Bleibt die Tragödie so oft in der Dunkelheit des menschlichen Scheiterns, muß die durch sie ausgelöste ästhetische Lust irgendwie den metaphysischen Trost in sich fassen, weswegen sie sich nicht zufällig nun erst zur festen, auf durchgreifende ästhetische Wirkung abzweckende Gattung ausbildet, so setzt der Humor ein freieres und wissenderes Verhältnis zur menschlichen Seinsschranke voraus; er erkennt sie frei an. Er macht des Menschen Bedingtheit offenbar, er hält dieses Endliche fest. Wie so der Tragiker den Zuschauer und Hörer zum Sinne des Scheiterns hinführt durch die tragische Erschütterung, so der Humorist zum Sinne menschlicher Endlichkeit durch das Lachen, worin sich das unaufhebbar Endliche menschlichen Seins enthüllt. Shakespeare hat einmal die tragische und die humoristische Haltung als die beiden Grenz-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0028
gefördert durch die DFG

möglichkeiten eines unfaßlich weiten Menschen in sich vereinigen können; Cervantes hat diesem Humor die plastische epische Darstellung gegeben, indem er idealen Geist und den groben Körper in den Charakteren eines Don Quichote und Sancho Pansa unmittelbar erscheinen ließ.

Deutschland schließt sich dieser universalen Bewegung im 18. Jahrhundert an. Auch hier übernimmt die Dichtung weitreichend die Aufgabe der Theologie; in ihr stellt sich der neue Mensch dar und wird Bildungsmacht. Auch hier führt altes christliches Grenzbewußtsein, stärker festgehalten durch die strenger religiöse Tradition und durch den Mangel an gestaltender Außenwelt, zur tragischen und zur humoristischen Haltung. Daß Lessings Drama seinen Ausgang nimmt vom christlichen moralischen Determinismus, daß es im Drama um die Bewältigung einer solcher Gebundenheit entspringenden Krise geht, ist hiervon das deutlichste Zeichen. Doch ist Lessing zugleich der Dichter, der die dieser Lage entspringende Haltung in ästhetischer Anschauung und durch ästhetische Wirkungen vermittelt, ja der die Macht des Ästhetischen zum Hebel seiner weltanschaulichen Reform macht. Neben ihm herrscht entweder ein vag und enthusiastisch gewordenes Christentum, wie in Klopstock, oder ein Verfall an die westliche Gesellschaft, wie in Wieland. Erst Goethe und Schiller führen das große dramatische Werk Lessings weiter.

Mehr noch als in der Tragödie, zu der der deutsche Ernst unmittelbar hindrängt, macht sich das Eigentümliche der deutschen Innenwelt in der komischen Dichtung bemerkbar. Der Deutsche verbleibt entweder in der Harmlosigkeit des satirischen Verlachens, oder, hierüber hinausstrebend, füllt er sein Verhältnis zur komischen Welt unmittelbar so mit weltanschaulichen Absichten, daß sich die ästhetische Bildung nur mühsam aus ihnen hervorringen kann.

Die Wurzel dieses weltanschaulich vertieften Komischen im Christentum liegt am offensten in Hamann. Hier ist ein in seiner Jugend der Aufklärung hingegebener Mann in einem spezifisch pietistischen Bekehrungserlebnis zum Glauben seiner Väter zurückgekehrt. Die nun neu gewonnene Stellung in der übernatürlichen christlichen Welt drängt zu einer Haltung, in der das Sein in der durch Gnade zugänglichen Übernatur der natürlichen Verstandeswelt überall entscheidend entgegengesetzt wird. Ja, der Christ findet die Bewährung seines Glaubens darin, daß in ihm sich immer wieder das dem Aufklärer unfaßliche Wunder vollzieht, die Unterwerfung des Verstandes unter eine höhere Erfahrung. Vom Verstande aus ist diese Erfahrung paradox; sie manifestiert sich in lauter Widersprüchen zu ihm. Gottes Sohn ist als ein elender ohnmächtiger Mensch auf dieser Erde erschienen; er ist verhöhnt und gekreuzigt worden. Arme, ungebildete Männer sind zu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0029
gefördert durch die DFG

Aposteln auserlesen worden und haben das Christentum gegen die großen politischen Mächte der Welt und gegen die entfaltete Bildung zum Siege geführt. Luther, der kleine unbedeutende Mönch, hat die Reformation durchgeführt, um die Papst und Konzilien vergebens sich bemüht haben. Tiefer noch ist das göttliche Wort in der Bibel in eine Form gebannt, die dem Verstand schlicht, kindlich, unbedeutend erscheint und die ihren überweltlichen Gehalt nur dem Erleuchteten offenbart.

So weicht Hamann überall das feste Christentum auf zugunsten einer Lehre und Haltung, die die Kategorien christlicher Existenz gegenüber der Aufklärung herausstellt. Die christlich existenzielle Haltung, die später Kierkegaard entscheidend herausarbeitet, rückt für ihn schon in den Mittelpunkt der Welt. Er vertieft gleichsam das subjektive Erlebnischristentum des Pietismus, indem er an die Stelle der religiösen gemüthaft gefüllten Erlebnisse die tiefere existentielle Erfahrung herausarbeitet, den Grund des Christentums im Paradox, das credo quia absurdum. Der Mittelpunkt des Christentums ist diese Erfahrung; christliche Haltung ist das Vermögen, überall den Widerspruch aufzuspüren und festzuhalten. Er spricht damit, noch in der Ebene christlich existentieller Philosophie, die Grundhaltung des Humors aus: menschliches Sein existiert in einem unendlichen Widerspruch; nur indem es diesen Widerspruch festhält, bleibt es bei sich selbst.

Hamann hat das Lachen noch nicht zum Kriterium des Widerspruchs und der existentiellen Bewährung gemacht. Anders Kierkegaard, der die ganze klassisch romantische Entwicklung schon überschaut und nun, wie Hamann die christliche Existenz noch gegen die Aufklärung festhält, wieder christliche Existenz gegen die auch den deutschen Idealismus tragende Aufklärung sichtbar macht. Er wendet sich auf den notwendigen Widerspruch zwischen einem existenziellen Gehalt und seinem Ausdruck durch die körperliche Geste: darum ist aller körperliche Ausdruck eines Unendlichen, wie das Knien oder das Falten der Hände, komisch. Dem Religiösen nun ist auferlegt, diese Komik zu wissen, sie festzuhalten und so im Komischen die Spannung offen zu halten zwischen der unendlichen innerlichen Welt religiöser Existenz und der Körperwelt.

Zwischen diesen beiden Stadien christlicher existentieller Philosophie entfaltet sich der große deutsche Humor, in Analogie zu den Bedingungen der tragischen Welt. Schon Herder gibt die Spannungen preis, die enger christlich in dem Gegensatz zwischen der natürlichen und der übernatürlichen, zwischen dem Sein in dieser Welt und dem Sein in der Gnade gründen. Ein im Geist Hamanns geschriebener geschichtsphilosophischer Versuch, die übernatürlichen Fügungen Gottes in der Geschichte aufzudecken: „Auch eine Philosophie der Geschichte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0030
gefördert durch die DFG

der Menschheit", der schon im Titel den Widerspruch gegen den aufklärerischen vernünftig optimistischen Geschichtszusammenhang verrät, bleibt Episode. Jean Paul, sein Freund und Schüler, bildet auf Herderschem Boden eine universale humoristische Haltung aus.

Hier findet nun die entscheidende, auch die Tragik begründende Tatsache statt, daß das weltanschauliche, ganz der menschlichen Autonomie überantwortete Problem aufgenommen wird in die dichterische Phantasie und der Dichter im ursprünglichen ästhetischen Akt sich von der Not seines Problems bekennend entlädt und es zugleich zur weltanschaulichen Klärung führt. Auch hier also treibt in der Dichtung die ungelöste Not; und Jean Paul steht vor der Alternative, entweder das Problem schöpferisch zu bewältigen oder zu zerbrechen. Auch hier geht die Dichtung von dem Menschen, seiner Not aus; auch hier ist die Problematik früher als die Klärung; so wie Goethe im Werther sich von einer persönlichen Not entlädt, nicht aber eine Lösung findet. Doch setzt Humor zugleich die bewußtere Herausarbeitung der weltanschaulichen Stellung voraus; er ist nie zu denken als bloße Entladung, er ist stets zugleich Stellung zu Welt und Mensch. Sein Ungelöstes liegt nicht wie beim Tragischen in der Dunkelheit des tragischen Scheiterns, sondern in der Notwendigkeit, eine autonome, die humoristische Haltung stets zu bewahren und zu bewähren. Da diese Haltung keine andere Stütze hat als den Willen des autonomen Individuums, so treibt sie zu stets neuen Gestaltungen, die immer wieder Entladungen, Bewährungen, künstlerisch weltanschauliche Versicherungen sind, ohne daß sie je ein entscheidend Neues aussprechen. Dies unterscheidet die Schaffenslinie eines Goethe von der Jean Pauls: dort gestaltet sich Dichtung aus der Tiefe eines Seins, das sich jeweils in der künstlerischen Anschauung klärt und damit seine gegenwärtige Stufe überwindet; hier ist der Dichter und seine Welthaltung schon im ersten entscheidenden Werk, in der Unsichtbaren Loge, ja schon im Wutz da; und alle kommende Dichtung kreist um diese Haltung. Dort schreitet der Dichter in unausmeßbarer Wandlung fort; hier hält der Dichter eine in einer entscheidenden Erfahrung gewonnene Haltung dichtend fest.

Der Sinn dieses dichterischen Ausdrucks ist nun grundsätzlich der tragischen Dichtung analog; eine Grenze menschlichen Seins wird hell gemacht und festgehalten. Das Verhältnis zu dieser Grenze aber wird im Gegensatz zum Tragischen dadurch bestimmt, daß der Dichter sich von vornherein nicht in der Spannung zwischen Mensch und Schicksal weiß, sondern von menschlichem und göttlichem, endlichem und unendlichem Sein erfährt. Stets weiß der Humorist eine göttliche Ganzheit im Hintergrund; und nicht das Dasein des Göttlichen steht für ihn, wie dies für den Tragiker möglich ist, in Frage, sondern des Menschen Stellung zu ihm.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0031
gefördert durch die DFG

Ist also für den Tragiker möglicherweise das Göttliche völlig verdunkelt und leuchtet es erst und oft nur in der tragischen Verwicklung auf, sich hier oft nicht über das Schicksal, das unerbittliche Fatum erhebend, so sucht der Humorist vor dem Göttlichen echtes menschliches Sein, sucht die Grenzen, die den Menschen gegenüber der Gottheit konstituieren. So erklärt sich die Geburt von Jean Pauls humoristischer Dichtung aus dem Durchstoß durch die den Menschen mit ihrer Endlichkeit umschließenden Welt in die Vernichtung und das kalte Grauen des Todes, der alles Endlichkeitsglück illusorisch macht. Die Macht des Todes reißt den Menschen aus der Endlichkeit heraus in die hinter- und überweltliche Sphäre, worin kein vergänglicher Leib die menschliche Seele drückt und mit Vernichtung schreckt, in diese erst im Tode selbst zu erringende Absolutheit.

Diese Lage, der autonomen dichterischen Phantasie überantwortet, stellt an den Dichter einen höchsten und sehr verwickelten Anspruch. Die metaphysische Überwelt, nicht mehr in der göttlichen Offenbarung, sondern nur noch in der autonomen Erfahrung gesichert, muß stets im Menschen erlebbare Gegenwart werden: so steigert sich der Dichter empor in die traumhaften kosmischen Visionen, in denen er in mystischer Verzückung sich der Überwelt vergewissert und sie sprachgestaltend auch für seine Leser beschwört. Zugleich treibt ihn der Schmerz über den Verlust einer schönen und schon mit vollen Sinnen ergriffenen Endlichkeit zur unendlichen sentimentalischen Vertiefung in das geborgene Winkelglück: so entsteht die Jean Paulsche Idylle. Soll aber Unendlichkeitsrausch wie das Endlichkeitsglück nicht Verrat am Menschen werden, so muß der Dichter zeigen, daß Geborgenheit und Überwelt nur sichernde Grenzen sind, den Menschen entlassen zeigen aus den Armen der Gottheit und zu ihr zurückkehrend, nicht aber erfüllte Daseinsformen darstellen. So bettet sich in diese dichterische Haltung nochmals eine universale Lebensdarstellung ein, die in ihrem Mittelpunkt, dem Helden, einen Bildungsgang aufzeigt von noch kindlichem Dasein bis zur Welteingeweihtheit, und den Helden umgibt mit Charakteren verschiedener Seinsebenen, den endlichkeitsverhafteten Diesseitsmenschen, den titanisch gespaltenen und ringenden Humoristen, den selig Erlösten. Soll nun aber auch diese Dichtung wiederum nicht als faßliche Wirklichkeit, sondern als Aufforderung zum Selbstsein und als Mittel ergriffen werden, dieses Selbstsein zu gewinnen, so darf sie wiederum nicht als festes ästhetisches Bild erscheinen, sondern muß sich auflösen in die sich bewegende, in die humoristische Subjektivität des Dichters, der durch den Menschen ansprechen will. Diese Grenze aber wird überall gesetzt durch das humoristische Lachen. Der Hochflug des kosmischen Traums wird durch Ironie gebrochen und als eine bloße

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0032
gefördert durch die DFG

vorschauende metaphysische Sicherung enthüllt. Die Versenkung in die geborgene Endlichkeit wird durch komische Verkleinerung wieder zurückgewonnen. Der Gegensatz zwischen der unendlichen Bedeutung des menschlichen Inneren und dem kerkerhaften Körper wird überall durch die komische Fixierung der Körperwelt in ihrer Endlichkeit festgehalten. Schließlich aber hält sich der Dichter dem Gesamtgebilde seiner Dichtung gegenüber in einer humoristischen Laune, die das Gebilde als ästhetische Gestalt, als welche es wieder verabsolutierte Endlichkeit werden würde, zurücknimmt und es zum Zeichen macht der dichterischen Existenz.

Dies ist der universale Zusammenhang, worin auch Lessings humoristische Schöpfung, seine Minna von Barnhelm, verstanden werden will.

IV.

Lessings Minna von Barnhelm ist von den großen Werken des deutschen Humors am wenigsten belastet durch weltanschauliche Reflexionen, am meisten eine ungebrochen dichterische Schöpfung. So fremd dies klingen mag: Lessing steht Shakespeare näher als irgend ein anderer deutscher Dramatiker. Er teilt mit ihm die Unbedingtheit, mit der er sich im dramatischen Werk ausspricht, die Kraft, mit der er das Drama noch über jedes autobiographische Geständnis hinaus aus den geistigen und gesellschaftlichen Bedingungen seiner Zeit bildet, die Spannweite von der tragischen bis zur humoristischen Dichtung, die Echtheit der tragischen Erschütterung und der komischen Erhebung. Seiner Zeit opfert er nur dadurch, daß ihn das Schicksal in die Verarmung des 18. Jahrhunderts hineingeboren hat, so daß für ihn Dichten zu einer kämpfenden Tat wurde, das für Shakespeare noch Lebensraum war; sodann durch die Erwecktheit zu sich selbst, wodurch die Dichtung zum Gang dieses einmaligen Individuums wird, eine im Werke erscheinende Biographie, nicht die immer neue Entladung einer schöpferischen Fülle. Darum bleibt sein dramatisches Werk im Umfang beschränkt; eine Not, von der kein großer Dramatiker nach ihm sich hat loswinden können. Auch Goethes Drama ist gebunden an die autobiographischen Gelegenheiten, mehr noch als bei Lessing abhängig vom äußeren Erlebnis; Schiller resigniert nach den ersten Entladungen seiner Jugend zehn Jahre auf das Drama, bis er die weltanschauliche und ästhetische Sicherheit seiner klassischen Periode gefunden hat.

Unmittelbare Bildekraft, Zurückdrängen der Reflexion ist nirgends notwendiger als auf dem Gebiete der komischen Dichtung. Jean Paul ist Beispiel, wie ein mächtiges dichterisches Temperament, eine ganz ursprüngliche Erzähl- und Gestaltungskraft durch den Zwang, in der Dichtung eine über diese Bildung hinausreichende weltanschauliche Ab-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0033
gefördert durch die DFG

sicht zu vermitteln, nur zu einer gebrochenen Gestaltung gelangt. Seine Komik wirkt verdünnt und zersetzt neben der ganz unmittelbaren Gestaltung eines Cervantes; was er als Philosoph, als Erreger zur humoristischen Existenz gewinnt, verliert er als Dichter. Mehr noch wird dieser Mangel im komischen Drama fühlbar. Hier kann allein unmittelbar komische Kraft die Handlung tragen. Kein Zufall, daß wir hier am bedingtesten geblieben sind, uns ein Molière fehlt, unseren Komödien die Weite und die Spannung eines Shakespeare. So ist nur den Dramatikern eine ursprünglich lustspielhafte Schöpfung gelungen, die am meisten aus dramatischer Erfahrung, ohne philosophische oder kulturhistorische Besinnung dichteten, Lessing und Kleist. Die Minna von Barnhelm wie der Zerbrochene Krug entstammen einer schöpferischen Seinsbewegung, die im Bilden selbst sich ihres Sinns vergewissert. Lessing ringt sich in seinem Lustspiel zu einem freieren, seine tragische Verwicklung überhöhenden Weltverhältnis empor, das den späten, den weisen Lessing begründet. Kleist löst sich im Zerbrochenen Krug von einer tragischen Not seiner Jugend, dem blinden Irrenmüssen, das er in den Schroffensteinern tragisch gestaltet hat, los, indem er sie in einer heiteren Komödie der Irrungen wiederholt, deren Hauptpersonen nicht zufällig Adam und Eva heißen. Beide erheben sich im ungebrochenen Bilden aus der tragischen Verwicklung in die überhöhende humoristische Schau.

Dies kann bei Lessing dadurch verdeckt werden, daß sein Lustspiel sich nicht revolutionär von dem Gesellschaftslustspiel seiner Zeit abhebt. Es entsteht im Zuge dieses Zeitalters, in einer Entwicklung, die über Lessing hinauszugehen und folgerichtig zu sein scheint. Überall im Lustspiel wird das alte Typenlustspiel zurückgedrängt zugunsten der modernen realistischen Selbstsicht der Menschen; Lessing scheint hier nur vollkommener ein Drama auszubilden, um das neben ihm in Frankreich der von ihm bewunderte Diderot bemüht ist.

Tatsächlich fehlt der Neuerung Lessings der revolutionäre Bruch mit der Zeit. Wie sehr ihm dies im Lustspiel zugute kam, lehrt der Blick auf die romantische Komödie, die vom kulturhistorischen Wissen und einer ästhetischen Theorie geleiteten Versuche, Komödien als Phantasiespiel eines Aristophanes oder Shakespeare zu erneuern. Gleich, welche dichterische Bedeutung diesen Versuchen zukommen mag: als Komödien mußten sie scheitern. Für Lessing hingegen wächst die neue Gestaltung aus dem tiefen und notwendigen Drang zur Darstellung und zur Klärung. Er bleibt in der Lustspieltradition, die ihm aus der Spätantike vorzüglich über Frankreich überkam. Er wandelt sie von innen heraus um.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0034
gefördert durch die DFG

Die entscheidend neue Stimmung der Minna von Barnhelm ist oft genug bemerkt und charakterisiert worden. Schon Danzel stellt fest, daß dieses Lustspiel in keines der üblichen Fächer passe. Doch scheint das Neue in dem vollen Siege des modernen Realismus zu liegen, durch den dieses Drama ganz zum Zeit- und Lebensgemälde wird. Charaktere, volle ernste Menschen mit individuellen Namen beherrschen die Szene. Die alte, ungebrochen an die sinnliche Schau sich wendende komische Welt ist preisgegeben, sowohl die Typen wie der ursprünglich komische Mime, den Lessing durch einen der Vettern des Hanswurst in seinen Jugendlustspielen noch hat erscheinen lassen. Hier ist die volle Selbstsicht des Menschen im 18. Jahrhundert, seines Raumes, seiner Sitten, inmitten einer natürlichen inneren und äußeren Welt erreicht. Nirgends erscheint der Mensch mehr befreit von den alten geschichtlichen und ästhetischen Hüllen, von gesellschaftlichen und literarischen Überkommenheiten jeder Art, nirgends schöner in seiner geistigen und gesellschaftlichen Selbstgewißheit, atmend in einer klaren, strengen und doch heiteren Luft. In der Würde des Tellheim, in der hinreißenden und gehaltenen Leichtigkeit der Minna blüht der Stolz und die junge Freude des soeben sich zu einem freieren Weltverhältnis durchringenden Lessing.

Lessing hat sich in seinem Drama sowohl losgelöst von der Dichtung des Barock wie von dem neuen aufklärerischen Naturalismus des 18. Jahrhunderts. Der Dichter des 17. Jahrhunderts konnte sein Drama noch aus der freien Schau der dichterischen Phantasie schaffen. Wie diese Phantasietätigkeit mächtig genug war, sich in den bildenden Künsten einen selbstgenugsamen Ausdruck zu geben, wie des Menschen formende Kraft in den Parkanlagen auch auf die Natur übergriff und ihr seinen Willen aufzwang, so konnte auch das Drama in freier, phantasiehafter Wesensschau verharren, wahrhaft gesteigerte, frei dichterische Darstellung der inneren Wirklichkeit sein. Auch der französische Klassizismus hat diese Phantasiewelt nur äußerlich rational vereinfacht, sie nicht innerlich umgebildet; Lessings Polemik gegen die Franzosen ist hierin begründet. Dieser ästhetischen Welt nun tritt die Aufklärung unmittelbar als ein Naturalismus entgegen, als das Bestreben mithin, die Dichtung von der empirischen rationalen Erfahrung abhängig zu machen. Es entstehen nun bis in den modernen Naturalismus hinein die Verworrenheiten, in denen weder die Dichtung noch die empirische Wirklichkeit zu ihrem Rechte gelangt, Dichtung zu einem Zwittergebilde wird zwischen Wirklichkeitsabbildung und dichterischer Bildung. Die Aufgabe der Zeit war, auf dem Boden der aufklärerischen Gesellschaft einen ästhetischen Realismus auszubilden.

Lessing ist im 18. Jahrhundert der einzige Dramatiker, der diese Aufgabe folgerichtig ergriffen und gelöst hat. In seinen Jugendlust-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0035
gefördert durch die DFG

spielen hat er diese Aufgabe gesichtet, ohne sie bewältigen zu können: hier das ästhetische Spiel, die Kraft einer theaterwirksamen Komik, doch kein erfüllter Mensch seiner Zeit, wie Shakespeare ihn in seinen Komödien hatte darstellen können; dort die Menschengestaltung, doch zugleich entweder der Verlust des Komischen oder die Unterordnung des menschlichen Gehalts unter eine zu enge komische Sicht. Noch der Samuel Henzi ist klassizistisches Alexandrinerdrama. Erst in der Miss Sara Sampson stößt Lessing zu grundsätzlicher neuer dramatischer Gestaltung und Menschendarstellung vor. Sie begründet auch die Minna von Barnhelm.

Lessing hat diese neue Aufgabe zuerst philosophisch ausgesprochen, im „Christentum der Vernunft". Der Mensch ist durch den natürlichen Zusammenhang der Welt determiniert. Das Drama stellt diese Determination dar. Sie wird bewirkt durch den natürlichen Zusammenhang, die unlösliche Verflechtung innerer und äußerer Tatsachen. Der aufklärerische Naturalismus, der in der Dichtung eine Abbildung der Wirklichkeit sucht, vertieft sich zu einem Realismus, für den dieser notwendige natürliche Zusammenhang Zeichen für das menschliche Schicksal wird. Das empirisch Wirkliche, die durch die Aufklärung verpflichtend gemachte Lebenssphäre, enthält die göttliche Fügung in sich; es ist des Dichters Aufgabe, in diesem Zusammenhang diesen Willen sichtbar zu machen.

So entsteht diese Lessingsche dichterische Wirklichkeit nicht aus Weltabbildung, sondern aus Weltbildung. Während Gellert als naturalistischer Aufklärer Wirklichkeit zu erreichen sucht, indem er Typen seiner Zeit möglichst getreu abbildet, gründen die Charaktere Lessings in der umgreifenden geschichtlichen Lage; in ihnen erscheint schlechthin des Menschen Gebundenheit an eine konkrete Situation. Nicht ihre Übereinstimmung mit dem empirisch Wirklichen, sondern die Schicksalhaltigkeit ihrer natürlichen Situation, ihr Verhalten in ihr, ihr zwangsläufiges Fortgetriebenwerden durch sie geben ihnen ihre Wirklichkeit. Auch hier stimmt Lessing mit Shakespeare überein, daß die dichterischen Charaktere von der Weltschau des Dichters, nicht von ihrer Übereinstimmung mit der empirischen Welt leben.

Darum erscheint in einem Lessingschen Drama die Wirklichkeit der Charaktere nie durch die Betonung eines Milieus oder die Erinnerung an die äußeren Geschehnisse. Lessing bemüht nicht das außerkünstlerische, zeitgeschichtliche Wissen; seine Charaktere tragen ihre Wirklichkeit in sich selbst. In seinen Tragödien hat Lessing selbst jedes feste historische Milieu vermieden, und doch seinen Charakteren mehr Milieu, d. h. im Drama schicksalhaltigen Raum mitgegeben als ein naturalistischer Abbilder vermocht hätte. In der Emilia Galotti wird dieser Raum

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0036
gefördert durch die DFG

eines absolutistischen Kleinstaates nicht mitgemalt, aber tiefer dramatisch erzeugt, indem aus einer in diesem Milieu nur denkbaren Situation alle Personen handeln. Die mächtige Wirklichkeit dieses Stücks liegt mithin in der Konkretheit der situationsgebundenen Charaktere, in der Schicksalhaftigkeit ihrer Lage, nicht im historischen oder gegenwärtigen Requisit. So auch sind die historischen Andeutungen in der Minna von Barnhelm nur Zeichen einer Lage, in der die Charaktere handeln; der Major von Tellheim, die Minna von Barnhelm bringen durch Lage, Gesinnung, Tat preußische Pflicht oder sächsische Lebenskunst und -leichtigkeit zur Darstellung; sie sind schlechthin Wirklichkeit als lagegebundene, sich tathaft bewährende Charaktere, nicht durch von außen hereingeholtes Zeitmilieu.

Die neue weltanschauliche Lage, durch die Lessing seinen Charakteren diese eigentümliche Wirklichkeit gibt, erzeugt sofort aus sich auch den dramatischen Zusammenhang. Drama stellt zwar die Tat des Menschen, doch in seiner Bindung an eine höhere Macht dar; so daß die Lage, in der er handelt, stets schon seine schicksalhafte Bestimmtheit in sich enthalten muß. Diese Einbindung gehört der Wirklichkeit des dramatischen Charakters zu; so wie die Charaktere Shakespeares ihr Schicksal in sich und mit sich tragen. Auch Lessings Charaktere sind nicht denkbar ohne ihre fest bestimmte Lage, in die sie als ihr Schicksal eingebunden sind. Es liegt selbst für Lessing wie schon für Aristoteles der tiefste Sinn der dramatischen Darstellung nicht in der Charakterzeichnung, sondern in der dramatischen Fabel, d. h. in der Eingebundenheit der Charaktere in eine unausweichliche Situation. Sie zur Erscheinung zu bringen, einen natürlichen Zusammenhang aus inneren und äußeren Tatsachen determinierend zusammenzuschlingen, diese Notwendigkeit mächtig, d. h. dramatisch erschütternd erscheinen zu lassen, ist vornehmste Aufgabe des Dramatikers.

So fordert Lessing die natürlich schicksalvolle Fabel, d. h. aus der natürlichen Lage des gesellschaftlichen Lebens seiner Zeit muß die dramatische Entwicklung und Verwicklung notwendig hervorgehen. Er vermeidet im Stoff das räumlich, zeitlich, gesellschaftlich Ferne, Fremde, Erstaunende; in der Durchführung alles unzureichend Begründete, Überraschende; die dramatische Fabel ist ihm um so vollkommenener, je mehr sie menschliches Schicksal im Rahmen der Gesellschaft dieser Zeit erscheinen läßt. So hat Lessing auch die Minna von Barnhelm zu natürlichem, notwendigem Zusammenhang gebildet. Aus der Gesamtlage der Figuren — aus Charakter, individueller Situation, Sitte — entfaltet sich das Spiel mit innerer Notwendigkeit. Lessing hat alle Kunst aufgeboten, innere und äußere Lage aus den in der Exposition entwickelten Voraussetzungen zu einem mit Notwendigkeit ablaufenden Spiel ineinander-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0037
gefördert durch die DFG

wirken zu lassen. Er hat darum die künstliche Verwicklung, das hervorstechende Intriguenspiel des alten Lustspiels aufgegeben. Die Handlung ist selbst so einfach, daß nur kunstvolle Bewegung sie ohne äußere Hilfsmittel zu fünf Akten erweitert. Wenn schon die Intrigue zur Bewegung der Handlung nicht ganz vermeidbar ist, so läßt Lessing sie doch aus Charakter und Lage der Personen zwingend hervorgehen und schiebt sie nicht in den Vordergrund. Minnas List, durch die sie Tellheims starre Weigerung besiegen will, entspringt der natürlichen Verwicklung, wird durch sie erst nötig und so erst ins Spiel gebracht, nachdem alle anderen Überzeugungsgründe erschöpft sind, und ist ein auf Tellheims Charakter eigens berechneter Beweggrund. Als lustspielhafte Intrigue hebt Lessing sie so wenig heraus, daß er sich begnügt, sie am Ende des dritten Aufzuges kurz anzudeuten und sie erst Ende des vierten Aufzuges in einem Auftritt durchführt, worin der menschliche Gehalt völlig überwiegt.

In diesem Zusammenhang, als der Seele des Lessingschen Dramas und dem Erzeuger und Träger des neuen Realismus, macht sich nun auch die neue Stellung am tiefsten geltend. Denn der Dichter spricht in der Gestaltung dieses Zusammenhanges nicht nur seine weltanschauliche Überzeugung von der Tatsache einer so gearteten Determination, sondern zugleich seine Stellung zu ihr aus. Von der Determiniertheit kann er nicht abgehen, ohne sich untreu zu werden; wie er sie auffaßt, bleibt von der Lage des Lebensgefühls abhängig. So liegt die Idee der Determination auch dem „Nathan“ unter; doch wie sie sich nun über die ursprüngliche grenzsetzende dichterische Schau hinaus geklärt hat zu der Gewißheit der göttlichen Vorsehung, so bringt sie hier ein Spiel zustande, das durch das Wissen des Dichters von der göttlichen Vorsehung zu einer höheren weltanschaulichen Einheit verknüpft wird. Die Minna von Barnhelm steht auf der Grenze zwischen Lessings tragischer Verwicklung und seinem freien, nur didaktisch aussprechbaren Wissen. Der Dichter sucht und setzt die Grenze menschlichen Seins noch in der ursprünglichen dichterischen Schau, er ist völlig der ästhetischen Sphäre noch verhaftet. Er ist zugleich diesem Zusammenhang nicht mehr tragisch unterworfen; sondern sich über ihn erhebend setzt er nun die menschliche Grenze, die in der Tragik als Schicksal erfahren wird, durch die freie, souveräne, sich willig zu ihr bekennende dichterische Schau. Hiermit erreicht Lessing in dem Lustspiel die Tiefenschicht, um die Hamann, Hippel, Jean Paul denkerisch und bildend bemüht sind.

In der Tragik hat Lessing den dramatischen Zusammenhang unerbittlich auf die tragische Entscheidung zugerichtet. Die Kausalität, wie Lessing sie seinen Dramen unterlegt, ist nicht bloß Naturnotwendigkeit, erscheint nicht mit deren Zufälligkeit, sondern ist Weise des Schick-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0038
gefördert durch die DFG

sals, die die tragisch verwickelten Charaktere mächtig der Katastrophe zudrängt. Die Emilia Galotti ist selbst ein Drama des Verhängnisses, das, aus heiterem Himmel hereinbrechend, mit ungeheurer und den in es Verstrickten selbst rätselvoller Gewalt in wenigen Stunden das menschliche Glück begräbt. Diese Knüpfung allein, nicht die pathetischen Reden geben dem Drama tragische Wucht, ja machen es über das traurige Spiel hinaus zu einer Tragödie; wie die Emilia Galotti auch ein stummes Drama ist, in denen die Personen unter der Gewalt der sie fortreißenden Situation keinen Raum zu breiter pathetischer Entladung finden. Umgekehrt gestaltet sich nun die lustspielhafte Heiterkeit aus der leichten Beschwingtheit des dramatischen Zusammenhanges. Lessing hat nie ein leichteres, gelösteres, ein spielenderes Spiel geschrieben. Da die Handlung einfach ist, können nur viele kleine, zierliche, jede zu große Bewegung brechende Schritte sie füllen. Starke dramatische Stauungen und Steigerungen werden nicht durchgeführt, sondern klingen wieder beruhigt ab. Lessing hat sich von dem Schema der dramatischen Steigerung selbst so weit entfernt, daß der dritte Akt anstatt den Gipfel der Handlung in sich zu fassen, in eine Fülle von Nebenszenen zerflattert[5]).

In dieser den mächtigen tragischen Zug völlig brechenden Handlung stellt der Dichter nicht mehr das Schicksal, sondern seine Freiheit heraus. Während mithin in der Tragik der Dichter ganz der Diener eines objektiven Zusammenhanges zu sein scheint und als Individuum hinter diese objektive Aufgabe zurücktritt, tritt er nun als souveräne Person hervor: er hält die Fäden selbst in der Hand, er lenkt leise, heiter gemessen die Handlung ihrem Ziele zu. Damit ist der ästhetische Charakter dieses Zusammenhangs entscheidend gewandelt. Die Stimmung des Dichters ist nicht mehr pathetisch, sondern ironisch. Das Pathetische, das nicht fehlt, ist nur da als menschliche Vertiefung und theatralische Energie in einem Zusammenhang, der selbst nicht pathetisch ist. Als ästhetische Erscheinung ist diese Darstellung komisch. In ihr erscheint die Komik des Humors.

[5]) Lessings Tragödien haben eine innere Katharsis, die Reinigung der Charaktere auf der Bühne, und eine äußere Katharsis, die Reinigung des Zuschauers. Auf den Zuschauer wirkt die unlösliche In-Eins-Bildung des Themas und der Form. Die auf der Bühne sich vollziehende Reinigung ist zugleich so dargestellt, daß sie die Reinigung im Zuschauer erzwingt. Eine gleiche Struktur muß für Lessings Komödie wiederkehren. Ist der Eindruck des ernsten Spiels tragische Notwendigkeit, so muß der Eindruck hier humoristische Freiheit sein. Da aber nun die Komödie einen ernsten Stoff verlangt, so kann die Reinigung auf der Bühne nur scheinbar sein. Tellheims Verhalten ist nur scheinbar eine Marotte, wird nur scheinbar beschämt. Hier liegt das Gewicht notwendig auf Minna von Barnhelm, die mit ihrem liebenden Enthusiasmus dem ganzen Stück die heitere Schnellkraft gibt. Soll dies nun nicht nur Inhalt bleiben, sondern auch völlig dramatische Form werden, so muß auch die Komposition der Komödie diese Freiheit ausdrücken.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0039
gefördert durch die DFG

Wie Lessing schon in der Bildung des dramatischen Zusammenhanges weltanschauliche Stellung in ästhetische Form, damit in ästhetische Wirkung umsetzt, so muß nun diese humoristische Komik in allen Schichten des Stückes erscheinen. Lessing hat die Grundeinsicht, in der er seine Jugendlustspiele begann, daß die Wirkung eines Lustspiels stets im Ästhetischen, hier mithin im Komischen gesucht werden müsse, nicht preisgegeben. Noch in seiner Breslauer Zeit besuchte er gerne die Aufführungen der Truppe Schuchs, der gegenüber Gottsched die urtümliche Komik des Lustspiels und damit den Hanswurst festgehalten hatte. Aus dieser Zeit ist seine Bemerkung überliefert, daß er lieber eine gesunde rasche Posse, als ein lahmes und krankes Lust- oder Trauerspiel sähe. Von dieser alten Komik trennt ihn nur die Einsicht, daß sie zu seiner Zeit ohne Preisgabe ihrer alten Tiefe nicht zu erneuern sei. Ihm bleibt nur die Lösung, eine Wirkung, die zuvor ganz auf der Darstellung beruhte, nun durch die in der Darstellung sich äußernde Haltung zu erreichen. Der angestrebte Sinn bleibt der gleiche, die zu seiner Darstellung angewandten Mittel wandeln sich entscheidend. Die alte Komik macht den weltanschaulichen Einsatz bemerkbar durch die Steigerung in das Phantastische oder Groteske, die nicht mehr als das Verlachen irgend einer begrenzten lächerlichen Erscheinung, sondern nur als Darstellung komischer Weltsicht schlechthin begriffen werden kann. Diese direkte freie phantastische Darstellung ist für Lessing nicht zu wiederholen. Er steht hier neben Hamann und Jean Paul; auch er muß das Komische aus einer Haltung hervorgehen lassen, die die drastische Kraft der Darstellung schwächt, die weltanschauliche Bedeutung dafür heller heraushebt. Doch trennt ihn von dem Humor Jean Pauls wieder die Ungebrochenheit, mit der diese Haltung Darstellung wird.

Wie in seinen Tragödien stellt Lessing in der Minna von Barnhelm die Begrenztheit des Menschen vor schicksalhaften Mächten dar. Komisch wird diese Schranke dadurch, daß nun der Dichter sie selbst setzt. Dieser Gehalt ist oft weniger an dem Inhalt zu fassen als in der Stimmung des Stückes, in der Komposition, in der Stellung Lessings zu seinen Figuren, die nun nicht mehr in dem pathetischen Verhältnis von Ich und Schicksal, sondern unter einer Fügung sich bewegen, die der freie Dichter selbst in der Hand hält. Dies leiht den Figuren den leichten Schein der Ironie, der sie des entscheidendsten pathetischen Gewichts der Tragik beraubt. Genauer erscheint diese Schranke an Tellheim, der so der Träger des hohen Komischen dieses Stückes wird. Daß Tellheim aus gekränktem Ehrgefühl das ihm so naheliegende Glück verschmäht, muß dem Zuschauer eine Marotte oder doch wenigstens eine hypochondrische Übersteigerung zu sein scheinen. Das ganze Stück scheint in die Bemühung auszulaufen, den gekränkten Offizier wieder verständig zu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0040
gefördert durch die
DFG

machen. Die Komik der Schranke auf der Seite Tellheims, leichtes, gewandtes, kluges Spiel auf der Seite Minnas scheint das Spiel zu beherrschen bis zur endlichen Vernichtung des Vorurteils.

Doch ist Tellheims Lage entschieden tragisch. Tellheim war ein tapferer, ehrenwerter, großmütiger Offizier. Er ist schimpflich entlassen worden; seine Stellung, seine Ehre sind vernichtet. Er kann Minna nicht an sein Schicksal knüpfen. Er kann sich nicht bekehren lassen; er wird auch nicht bekehrt. Hiebe nicht am Ende des Stückes des Königs höhere Gewalt den Knoten durch, indem er das an Tellheim begangene Unrecht erkennt und den tief Gekränkten in seiner Ehre und äußerem Glück wieder herstellt, so fände das Stück kein glückliches Ende.

Es ist mithin nur der Blickpunkt des Dichters, der eine tragische Situation komisch erscheinen läßt. Es soll in diesem Drama der volle Ernst des Lebens gewahrt bleiben. So setzt Lessing wieder die Richtung fort, die er von dem Jungen Gelehrten zum Freigeist und den Juden eingeschlagen hat. Doch wird jetzt weder die Komik durch den Ernst aufgehoben, noch der Ernst dadurch angetastet, daß wie im Jungen Gelehrten letzthin doch nur eine menschliche Schwäche gegeißelt wird oder wie im Freigeist oder den Juden die Komik sich auf Kosten des menschlichen Gehalts entfaltet. Die humoristische Sicht hat diesen Zwiespalt zum Verschwinden gebracht. In ihr gewinnt das Komische eine Weite, daß es auch den Ernst umspannt. Daß nun Lessing eine so ernste Verwicklung wie die Tellheims ohne Verlust des Gehalts komisch erfassen kann, macht den weltanschaulichen Sinn seiner Komik offenbar. Er stellt in ihr die Schranke schlechthin dar, die dem Menschen als Menschen anhaftet; er hält den Menschen in seiner Endlichkeit fest.

Auch die derbere Komik des Stückes geht aus dieser hohen Gesamtschau hervor; dies scheidet sie von der niederen Komik in Lessings Jugendlustspielen. War mithin der junge Lessing noch bemüht, seine ernsteren Charaktere an der Komik der unteren Schichten teilnehmen zu lassen, so leben jetzt die unteren Schichten von dem Geist, der von der Höhe bis zur Tiefe sich verdichtet. Darum reichen nun menschlicher Gehalt und die individuelle Gestaltung bis in die unteren Schichten. Der Wachtmeister, Werner, Franziska sind noch vollmenschliche Charaktere, die doch schon die feine Komik der Oberschicht durch derbere und ungebundenere Sitte greifbarer wiederholen; auch der Just ist noch ein Mensch. Von hier aus gesehen sind Figuren wie der Wirt, Riccaut de la Marlinière nur die untersten, sinnlichsten, gleichsam für den vitalen Boden sorgenden Verdichtungen eines komischen Geistes, der aus höherem Ursprung das ganze Stück vielschichtig und vieltönig durchdringt. In ihnen rundet sich eine Darstellung zur Ganzheit, die nur auf die oberen Schichten beschränkt in Gefahr wäre, als ein Gesellschaftsspiel

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0041
gefördert durch die DFG

mit leise komischer Färbung mißverstanden zu werden. Sie verdeutlichen noch einmal den Willen, der diese Darstellung trägt: aus hoher komischer Weltsicht ein ganzheitliches Spiel zu schaffen; so wie in den Komödien Shakespeares der gleiche Geist das Spiel von der hohen Rede der ernsten Charaktere bis zu den derben Spässen für das Parterre durchwaltet.

V.

Die Minna von Barnhelm ist das letzte Drama, das Lessing noch ganz von der ästhetischen Sphäre umschlossen geschrieben hat. Selbst die humoristische Freiheit sichtet er hier noch als Gestaltender und teilt sie sich und dem Zuschauer durch die ästhetische Erfahrung mit. Lessings Bewegung geht über dieses Stadium hinaus. Er hat dieses Drama nicht wiederholen können. Die Emilia Galotti, scheinbar eine Rückkehr zur tragischen Verwicklung, ist schon ein Drama der Rückschau und Überschau, sie setzt Lessings Erhebung über das Tragische, wie er sie in der Minna von Barnhelm vollzogen hat, schon voraus. Der Dichter weiß nun um das tragische Verhängnis; dieses Verhängnis, nicht seine eigene Verwicklung stellt er dar. Es ist mehr geschrieben zur Erschütterung des Publikums als aus der Erschütterung des Dichters, Lessing noch nahe genug, um lebendig gefüllt zu sein, schon fern genug, um klassisch objektiv als musterhafte tragische Fabel gestaltet zu sein. Hier zuletzt war Lessing um ästhetische Wirkung, d. h. um eine Bewegung bemüht, die der tragischen Erregung entspringt. Sein letztes Drama, der Nathan, hat diesen Bereich verlassen.

Die Unmittelbarkeit, mit der Lessing gestaltete, ist so zugleich der Grund, warum er in der ästhetischen Sphäre nicht verharren konnte. Dichtung war für ihn weder übergreifende Phantasiemacht wie für Goethe, wodurch Bildenmüssen ihm zum unaufhebbaren Schicksal geworden wäre, noch weltanschaulicher Eigenbereich wie für Schiller, für den sich sein Verhältnis zur Dichtung in einer ästhetischen Philosophie klärte. Sie genügte vielmehr Lessings tiefem Drange, eine weltanschauliche Verwicklung, in die ihn sein früher pessimistischer sittlicher Determinismus hineintrieb, in ästhetischen Bilde-, Anschauungs-, Erregungsakten zu klären und zu überwinden. Sie drückt also nur jeweils eine bestimmte Stellung Lessings zu einer Lage aus, die zur fortschreitenden Klärung drängt. Darum auch ist Lessings Dichtung geleitet von dem Willen zu diesen klärenden und erlösenden Akten, in der Tragödie zur Katharsis, in der hohen Komödie zur Erfahrung der humoristischen Freiheit. Mit der Erhellung durch diese Erfahrung ist aber zugleich der Antrieb erschöpft, aus dem dieses Drama erwuchs. Minna von Barnhelm bleibt für Lessing, nicht weniger als die Miss

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0042
gefördert durch die DFG

Sara Sampson, einmalige Möglichkeit. Nur von der Emilia Galotti ist vorstellbar, daß Lessing in ihrer Ebene mehrere Dramen hervorgebracht hätte; doch scheint es kein Zufall, daß der so rasch fortschreitende Dichter sich nicht mit Wiederholen aufhielt.

Was Lessing in der tragischen und komischen Schau gewonnen hat, erscheint in seinen letzten theologischen und philosophischen Spekulationen, erscheint dem Dichter im „Nathan". Lessing ist ausgegangen von der sittlichen Determination; er hat im Drama sie durcherfahren und dargestellt in ihrer unmittelbaren Wirkung auf das so in der Welt seiende Subjekt. Er hat, von der Selbsterfahrung ausgehend, auf die religiösen Erhellungen verzichtet, die ihm aus der Offenbarung hätten kommen können. Doch trennt Lessing von der deutschen Klassik und dem Idealismus, daß er diesen positiv religiösen Grund dennoch festhält. Dramatisch bildend hält er sich eng an die erfahrene und verantwortungsgeleitete Wirklichkeit seines Selbst und weicht der Verflüchtigung in eine vernünftig erklärende und harmonisierende Philosophie aus. Es wäre ihm völlig ungemäß, aus dieser drängenden Wirklichkeit aufzusteigen in eine philosophische Spekulation, wie Schiller oder Hebbel sie versucht haben. Vielmehr ist er in seinem dramatischen Gang wissender herangedrungen an die Wirklichkeit, von der sein Denken seinen Ausgang nahm, ohne daß er sie schon genugtuend hätte erfüllen können: an das Walten Gottes in der Welt. Im „Christentum der Vernunft" hatte er sich noch mit der vagen Vorstellung begnügt, daß Gott als fortschreitende Kraft den Zusammenhang der Welt trage. Nun in der ganz selbsthaften Durcherfahrung des menschlichen Seins in der Welt tritt Gott wieder als die persönliche, den Menschen unmittelbar ansprechende Macht hervor. In der Minna von Barnhelm erhebt Lessing sich über die dumpfe tragische Verwicklung. In der Emilia Galotti trägt das Schicksal schon ganz den Charakter der göttlichen Vorsehung. Die Orsina spricht diese Haltung aus: Zufall ist Gotteslästerung. Im Nathan ist der Vorsehungsglaube zum Antrieb eines Dramas geworden, worin Lessing nun folgerichtig auf die tragische Katharsis verzichtet, da er aus weltanschaulich geklärtem Wissen und aus positivem Glauben schreibt. Die Stimmung dieses Dramas ist weder tragisch noch humoristisch, sondern die der wissenden Weisheit, die sich auch über den Humor erhoben hat. Dennoch geht der Gewinn des dramatischen Weges nicht in einem optimistischen Vorsehungsglauben verloren. Nathan ist vom Schicksal geschlagen; er hat seine ganze Familie verloren. Es kehrt hier die gleich tragische Situation wieder, in der Lessings Dramen gründen; nur trägt sie nun, und hierin drückt der Dichter seine neue Stellung zur Weltanschauung aus, nicht mehr den Charakter der natürlichen Determination, die den Menschen in den tragischen Vollzug hineintreibt, sondern der religiösen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0043
gefördert durch die DFG

Prüfung. Der vorsehungsgläubige Lessing hat den tragischen zu einem religiösen Konflikt vertieft, im Schicksal spricht Gott den Menschen an; nicht mehr die Bewährung der menschlichen tragischen Kraft, sondern der religiösen, sich dem Willen Gottes unterwerfenden Demut steht in Frage. Das Geheimnis des Ineinander von Freiheit und Bindung, wodurch allein die tragische Stellung möglich war, waltet auch hier: nur die den ringenden Nathan ergreifende Gnade Gottes krönt ihn mit der Kraft der Unterwerfung. Nun erst, als der Weise, wird er die Kraft, die die Wege der Vorsehung erkennen und die Schicksale der Menschen um ihn zum Guten lenken kann. Auch hier überall bleibt der Grund im schweren tragischen Ernst gewahrt: alle das Stück tragenden Charaktere haben gelitten und gerungen; und sie finden sich nicht im Rausch eines diesseitigen Glücks, so wie Lessing auch ein billiges Ende im Liebesglück vermeidet, sondern in der Einsicht der unerforschlichen Wege Gottes, der die Menschen zu ihrem Heil lenkt.

Auch die Philosophie und Theologie des späten Lessing kann von dem dramatischen Lessing aus angemessener interpretiert werden. Es genügt hier der Hinweis, daß Lessings Wendung von der zeitlosen Spekulation im „Christentum der Vernunft“ und von der auf das Einzelschicksal sich einschränkenden Erfassung des Menschen in der tragischen Situation zur Geschichte dieser weiteren und wacheren Helle entspringt, die nun den Menschen in seiner konkreten Verknüpfung mit dem Göttlichen zu begreifen sucht. Die Erfassung des Weltzusammenhangs als göttliche Vorsehung und die Erfassung der Geschichte bedingen sich hier gegenseitig. Der existentiell konkret gewordene Lessing entwirft nicht mehr ein Weltsystem, sondern geht eingeweiht dem Wirken Gottes nach, wo er allein sich faßlich sprechend und wirkend für den Menschen offenbart haben kann, in der Geschichte. Dies führt einmal zu der Einsicht, daß, wie das einzelne menschliche Sein, nun auch die Geschichte ihren Sinnzusammenhang finde durch die göttliche Vorsehung; sodann daß in der Geschichte durch Wort und Tat Gott zu dem Menschen gesprochen habe, mithin der geschichtliche Inhalt nicht in die menschliche Vernunft zu verflüchtigen, vielmehr die menschliche Vernunft an dem Inhalt der Geschichte zu erfüllen sei. So entspringt dieser Intention eine neue universale, Lessing wieder auf dem Wege zeigende Auseinandersetzung mit der Geschichte und mit deren ihm wesentlichsten Gehalt, dem Christentum. Aus der Theologie herauskommend, findet er im Drama, in tragischer und in komischer Weltsicht, die Konkretheit und Eingeweihtheit des eigenen Seins, das ihn nun wieder zum Theologen macht. —

Zu lange ist dieser Lessing, der als Dramatiker, Philosoph, Theologe fortschreitend sich des Verhältnisses von Mensch und Gott zu vergewissern versucht, hinter dem zu flachen Bilde eines aufklärerischen Lessing,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0044
gefördert durch die DFG

dem geistigen und literarischen Reformator, dem Lessing der Geistesfreiheit und der Toleranz, verborgen geblieben. Entscheidende Verkennungen waren die Folge. Gewiß kämpft Lessing gegen die Vorherrschaft des französischen Dramas als Deutscher gegen den Franzosen; aber nicht diese Tatsache, sondern der ihn treibende Glaube ist uns wesentlich. Aussagen, daß hier Genie gegen Regel, urtümliche Tragik gegen gesellschaftliches Pathos, Natur gegen Kunst stehe, sind Vordergrundsbestimmungen gegenüber der tiefen und eigendeutschen Tatsache, daß Lessing kämpft um die Rückbindung des säkularisierten Menschen an Gott. Seine Reformation ist nicht Fortschritt zur Aufklärung, sondern Freiheit des Menschen zu Gott; auf diesem Wege entstehen ihm seine Dramen; weil er so in ihnen sucht, muß er das französische Drama bekämpfen. Dieser, der tragische, humoristische, religiöse Lessing muß heute entscheidend herausgehoben werden. Sonst sind wir in Gefahr, einen unsrer größten und unsrer am tiefsten deutschen Männer verlorengehen zu lassen durch Vordergrundsmeinungen und Schlagworte, anstatt festzuhalten und zu nutzen, was Lessing in seiner schon aufklärerisch bedrohten Zeit war: Träger, Wahrer, Gestalter von deutschem Weltgefühl und deutscher Weltanschauung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0045

gefördert durch die
DFG

Die gegenwärtigen Probleme der ungarischen Ästhetik

Von

Ladislaus Baránszky-Jób

I.

Zum Verständnis des Wesens und der Eigenart der ungarischen Kunstauffassung zu verhelfen, ihre Probleme aufzuweisen und letzten Endes zum Kunstverhalten der ungarischen Seele durchzustoßen, ist das Ziel der vorliegenden Arbeit. Denn nach unserer Meinung hat die Ästhetik die Aufgabe, innerhalb eines nationalen Kulturbezirks die eigentümliche, völkisch bestimmte Haltung den künstlerischen Werten gegenüber und das Ringen des nationalen Geistes um die Erkenntnis seines künstlerischen Gestaltungsprinzips aufzudecken und organisch zu entwickeln. Dies gilt um so mehr von einer solchen Kultur, die, wie die ungarische, als die jüngere Schwester der großen europäischen Kulturen: der lateinischen und der germanischen, neue Werte in der Weise hervorbringt, daß sie sie, ohne die eigentümlichen Anlagen und die innere Gesetzlichkeit der ungarischen Seele zu verletzen und zu verneinen, in die Welt dieser Kulturen hineinwachsen läßt. Die Verwebung des Ungartums in ihre Schwesterkulturen hält bereits tausend Jahre an und bietet in dem fortgesetzten Ringen zwischen Freiheit und Schicksal ein seltenes Schauspiel.

Unter diesem Gesichtspunkt ergeben sich für die Ästhetik die größten Schwierigkeiten. Denn die dem Innersten des Gemüts eines Volkes entströmende, seinen seelischen Kern formende künstlerische Gestaltung soll mit wissenschaftlichen Mitteln erhellt werden, die Erzeugnisse eines andersartigen, wenn auch eines in Sehnsucht noch so verwandten Geistes sind, der schon auf die Urquelle selbst — wenn nicht als Freiheit, so doch als Schicksal — gestaltend einwirkte.

Der ungarische Geist half sich dieser Schwierigkeit gegenüber dadurch, daß er sich mit Kunsttheorie, mit der Kritik des künstlerischen Bewußtseins begnügte. Zwar meldete sich schon im Jahre 1778 — also kurz nach dem Baumgartenschen Versuch in Deutschland — die philosophische Ästhetik in Ungarn mit dem System Georg Szerdahelyi's (Aesthetica sive doctrina boni gustus) an; doch blieb die Entwicklungslinie dieser philosophischen Ästhetik zerrissen, eben weil sie fern über der heimatlichen Kunstübung schwebte. Die eigentlichen Vertreter einer

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0046
gefördert durch die
DFG

ungarischen Ästhetik waren die Künstler, die Dichter selbst. So war es bereits in den Anfängen der neuzeitlichen ungarischen Literatur, als der Bibelübersetzer Johannes Erdösi hervortrat (seine Übersetzung des neuen Testaments erschien im Jahre 1541 und enthält im Vorwort die ersten national-ästhetischen Bemerkungen über die dichterische Begabung des ungarischen Volkes), sodann bei Gyöngyösi (1625—1704), Bessenyei, Kazinczy, Kármán, Verseghy, Kölcsey, Berzsenyi (alle — wenn auch teils jüngere — Zeitgenossen Goethes) und Johannes Arany, Emerich Madách bis zu den Dichtern der Gegenwart, wie Michael Babits, Desider Kosztolányi, Laurenz Szabó. Man kann sagen: so viele Ästhetiker wie Dichter. Diese Tatsache scheint auch darauf hinzuweisen, daß die ungarische Kultur mit der lateinischen in hohem Maße verwandt ist. Das künstlerische Bewußtsein scheint ein nationales Wesensmerkmal der ungarischen Poesie zu sein. Dieses Bewußtsein verhilft dazu, daß die Überlieferung bewahrt, gehütet und bewußt im Zeichen des Zeitgeistes gestaltet wird. Eine solche Schärfe des Sehens ist durch die Stellung einer Nation bedingt, die inmitten fremder Völker und Kulturen sich nicht ungefährdet nur auf das Gebot ihrer innersten Instinkte verlassen kann, sondern mit kühlem und klarem Blick umherforschen muß, um auch das wahrzunehmen, was ihrem Instinkte fern, ja sogar entgegengesetzt ist. Auch liegt in der ungarischen Seele eine Neigung zum Konkreten. Diese Neigung allein könnte die Vorliebe für Kunstwissenschaft und Kritik, sowie die Abneigung gegen jede theoretische Ästhetik hinreichend erklären. Kritik und Kunsttheorie scheinen im ungarischen Geistesleben die Stelle der Ästhetik einzunehmen. Gyulai, Péterfy, Beöthy, Négyesy gelten als die größten Ästhetiker der vorangehenden Generationen, und auch heute erfreut sich Geysa Voinovich als Kenner und Behüter der Erbschaft des nationalen Geschmacks mit Recht des größten Ansehens. Die Angeführten sind aber allesamt Kritiker und Kunstkenner, mit der Gabe der dichterischen Einfühlung — und nur im geringen Maße Theoretiker, und als Theoretiker stets Eklektiker. Ladislaus Négyesy gab der öffentlichen Meinung Ausdruck, wenn er sagte: Ein Quentchen Geschmack ist für die Ästhetik fruchtbringender als die stärkste Begabung zur Theorie.

Auch innerhalb der theoretischen Ästhetik ist in Ungarn die Erforschung der nationalen Wesensmerkmale am stärksten entfaltet. Zsolt Beöthy (1848—1922) verdankte seine jahrzehntelang unbestrittene ästhetische Autorität dem feinen Sinn für die nationale Wesensart im Künstlerischen und für deren Struktur. Mit Recht war sein Name gleichbedeutend mit Ästhetik, und obgleich er theoretisch nicht weit über die Lehren Taines, Fechners, Mario Pilos hinauskam, sind Gelehrte wie Béla Jánosi (1857—1921), der Ungarn mit einer vollständigen Ge-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0047
gefördert durch die DFG

schichte der Ästhetik beschenkt hat, von ihm in den Hintergrund gedrängt worden. Diese dreibändige Geschichte der Ästhetik, durch welche Ungarn so vielen großen Nationen des Abendlandes — darunter auch den Franzosen — zuvorkam, bringt einen weiteren Wesenszug des ungarischen Geistes — nämlich seinen starken Sinn für Geschichte — zum Vorschein. Jánosi eignete (in einer mustergültig klaren Darstellung) den ganzen Problemschatz der wissenschaftlichen Ästhetik dem ungarischen Geiste an. Da er aber dem Positivismus verhaftet blieb, war er weit davon entfernt, die Problematik einer nationalen Ästhetik wissenschaftlich zu gestalten; er ebnete nur die Wege zu einer solchen Problematik durch die Vollständigkeit seines Geschichtswerks.

Ein noch so feiner und treffsicherer Sinn für die nationalen künstlerischen Wesenseigentümlichkeiten kann eine wissenschaftlich begründete, philosophisch vertiefte, von der jeweiligen Kunstübung möglichst unabhängige Ästhetik nicht ersetzen oder auch nur entbehrlich machen. Es kann heute leicht gezeigt werden, daß selbst Beöthy mit der Sichtweise seiner Generation in den Schranken der neuromantischen Kunstauffassung blieb; seine Zeit bedeutet einen Tag des ewigen Ungartums und wie es scheint einen Feiertag, an dem nur die von Sonnenschein beleuchtete Oberfläche erglänzt. Eine aus dem nationalen Geist geborene und zudem in die ganze Problematik der „Ästhetik als philosophischer Wissenschaft“ gut eingepflanzte, also mit dem Ordnungsbewußtsein einer Wissenschaft ausgestattete Ästhetik ist es, wofür heute das ungarische Geistesleben kämpft. Wir versuchen den Weg bis zum gegenwärtigen Zustand zu verfolgen.

Vorerst muß jedoch die besondere Stellung beleuchtet werden, welche die Kunst und das Ästhetische innerhalb des Kosmos der ungarischen Seele einnimmt. Der Ungar scheint eine Künstlernatur, ein künstlerisches Temperament zu haben: er ist für Eindrücke überaus empfänglich, den konkreten Formen der Dinge, ja der schönen Oberfläche zugewandt. Noch vor wenigen Jahren herrschte in Ungarn die Ansicht, daß der Barockstil der ungarischen Seele am nächsten stehe, und die Grundeigenschaften der ungarischen Seele in den Lebensformen des Barocks am vollständigsten entfaltet werden können. Schon Leo der Weise berichtete im 9. Jahrhundert von den nomadisierenden Ungarn, daß diese außer der Tapferkeit vor dem Feinde vor allem schöne Kleidung und würdevolles Erscheinen schätzen. Trotzdem läßt sich nicht sagen, daß die ungarische Seele ästhetisch angelegt sei. Die eigentümliche Neigung zu kräftigen lebensfrohen Farben und zum Prunk stellt nur die Folge einer tiefer liegenden Eigenschaft dar und zeugt von den übersprudelnden Lebenskräften einer orientalischen Natur. Sie erweist sich nicht als ästhetischer Wesenszug, sondern als ein Zeichen des metaphysischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0048
gefördert durch die DFG

Lebensgrundes. Die ungarische Kultur zeigt also keine ästhetische, sondern vielmehr eine ethische und politische Struktur, sowie schließlich eine rhetorische Prägung.

Eben darum erscheint das Verhältnis zwischen künstlerischem Schaffen und Kunsttheorie im ungarischen Geistesleben verwickelter als bei anderen Völkern. Das echte, lebensvolle Kunstschaffen jeder Nation entfaltet sich als Selbstgestaltung des Eidos, als Formung des stimmungshaften, tiefen, heimlichen, metaphysischen Lebensgrundes. Der Kampf um die Gestaltung dieses Grundes geht kaum irgendwo so auf Leben und Tod, wie in Ungarn. Durch ihn soll in organischer Einheit behütet werden, was im Blute, in den Sitten, in geistiger und kultureller Hinsicht gefährdet ist und bereits in Auflösung begriffen zu sein scheint. Die Kunst wird hier wie ein Gralskelch verehrt und gehütet, in dem das Blut der Besten der Nation als Quelle der Stärkung, der Reinigung und gleichsam als Magnet der Lebenseinheit für alle Zeiten aufbewahrt wird, in der Überzeugung, daß mit seinem Verlust eine Nation aufhört, ein organisches Ganzes zu sein und gestaltend zu wirken. Die Kunst muß von Seele und Leben, Stimmung und Gefühl getragen sein, wenn sie echte Kunst sein will, und sie muß auf geistiger Ebene das erhalten können, was politisch oder im Leben nicht mehr behütet werden kann. Die moderne ungarische Literatur rief nach der Türkenherrschaft gegenüber den Einschmelzungsbestrebungen Maria Theresias und Josefs II. das Entsetzen vor dem Nichtsein wach. Die sog. patriotische Dichtung stellt in der ungarischen Literatur keine minderwertige Kunstart dar, sondern ist die Literatur, die Dichtung selbst. Die ganze ungarische Literatur geht in diesem Streben nach nationaler Selbsterhaltung auf.

Aus dieser Gesamtlage ist es zu verstehen, daß die ästhetische Auffassung in Ungarn sich nach inhaltsästhetischen Gesichtspunkten richtet (Gyulai, Beöthy) und unter dem Zeichen sittlicher Werte steht. Es ist bezeichnend, daß im ersten großzügigen, selbständigen ungarischen System (August Greguss) das Gute und das Schöne als wesensgleich bezeichnet werden, und die Hauptaufgabe der Ästhetik darin gesehen wird, das Schöne aus dem Guten und Wahren zu erklären. Andererseits kommt die ungarische ästhetische Auffassung zu einer hohen Bewertung der Form als solcher, da diese sich als das Überdauernde und somit den seelischen Gehalt Bewahrende, also vom nationalen Standpunkt aus als das Wesentliche erweist (L. Négyesy). Beide Richtungen und Auffassungen entsprechen der lateinischen, rhetorischen Kunsttheorie, welche Invention, inhaltliche Qualität einerseits und Elokution, die Begabung zum In-Form-Gießen andrerseits als verschiedene Elemente auseinanderhält. Die ungarische sog. nationale Ästhetik, die schließlich nichts anderes ist, als Kritik und Kunsttheorie, nährt sich aus fran-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0049
gefördert durch die
DFG

zösischen Quellen und richtet sich nach französischen Vorbildern (Sainte-Beuve, Taine). Demgegenüber ist die Ästhetik in streng wissenschaftlichem Sinne als philosophische Ästhetik in Ungarn ausschließlich von Deutschland her beeinflußt. In den größten Dichtern Ungarns jedoch, wie z. B. bei Johannes Arany, war der Drang zur inneren Form und das Streben nach einem wesensgesetzlichen Verhältnis zwischen innerer und äußerer Form stark lebendig. Auch Ladislaus Négyesy, der z. T. auf den Spuren Aranys wandelte, betonte immer stärker die zentrale Bedeutung des dynamischen Verhältnisses von Seinsform und Wirkungsform, in der das freie, nur durch innere Gesetzlichkeit gebundene, künstlerische Schaffen zu erfassen ist.

Diese dynamische Auffassung ermöglicht das Verständnis der verschiedenen Stilformen und befreit von der tyrannischen Alleinherrschaft des jeweils vorherrschenden Stils. Und was das Wichtigste ist, sie ist dazu berufen, die Kluft zwischen Kunstkritik lateinischer Prägung und philosophischer Ästhetik germanisch-deutschen Ursprungs zu überbrücken. Sie kann daher zu einem richtigen Verständnis der künstlerischen Werte verhelfen, nach welchem das Nationale nicht als Fremdkörper im Künstlerischen, nicht als eine äußerliche, inhaltliche oder formale Norm erscheint, sondern als Wesenszeichen tiefster Kräfte und einer Lebensstimmung, in der die eigentümliche Art der schöpferischen Gestaltung mitgegeben ist.

Die soeben gekennzeichnete Umgestaltung der ungarischen ästhetischen Auffassung wurde durch die Lösung einer ihr gestellten Aufgabe in die Wege geleitet, der sich die ohne philosophische Grundlagen in inhaltlichen oder formellen Normen erschöpfende sog. klassizistische Ästhetik nicht gewachsen zeigte. Die Aufgabe bestand in der Erfassung und Bewertung der Dichtung eines alle Schranken sprengenden, ursprünglichen ungarischen Dichtergenies, Andreas Ady (1877—1919). Außer dieser dringenden Aufgabe trug zur Umgestaltung die geistesgeschichtliche Richtung bei, welche die Umbildung des starren Schönheitsbegriffs zu einem dynamischen ermöglichte und erleichterte.

II.

Es ist eine geschichtliche Tatsache, daß die Ady-Frage noch vor dem Auftreten der geistesgeschichtlichen Richtung brennend war, da diese Richtung erst zwei Jahrzehnte nach der Auseinandersetzung mit dem Ady-Problem, und zwar in den ersten Jahren des dritten Jahrzehnts des 20. Jahrhunderts mit dem Erscheinen der Zeitschrift „Minerva“ (herausg. von Theodor Thienemann) auf den Plan trat. Es steht aber fest, daß ein unmittelbarer Zusammenhang zwischen diesen beiden Ereignissen — dem künstlerischen und dem wissenschaftlichen — nicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0050
gefördert durch die DFG

nachzuweisen ist. Trotzdem kann nicht behauptet werden, daß der wissenschaftliche Vorgang lediglich durch fremde Einwirkung entstanden sei.

Beide Ereignisse und Erscheinungen finden gemeinsam ihre Erklärung im Generationswechsel, der auch in Ungarn infolge des Krieges zum Bewußtsein gelangte. Die Umgestaltung, welche die Weltkrise mit sich brachte, forderte eine Revision der sog. „millenarischen Lebensauffassung" in Ungarn. Im Jahre 1896 wurde das tausendjährige Bestehen des ungarischen Staates gefeiert. In der optimistischen Stimmung der Feier trafen sich alle Schichten des Ungartum — sowohl die politischen wie auch die künstlerischen und wissenschaftlichen Kreise —, und diese optimistische Lebensstimmung verlieh der betreffenden Generation stark ausgeprägte gemeinsame Züge. Es war das Generationserlebnis einer an der Grenze von Leben und Tod stehenden Nation. In diese feierliche Stimmung paßten die Männer mit dem Mal des dunklen ungarischen Schicksals auf dem Antlitz nicht recht hinein. Dennoch war die gekennzeichnete Lebensauffassung von einer derart suggestiven Art, daß sie auch nach dem Ableben ihrer Hauptvertreter bis in die Gegenwart hinein sich auswirkt.

Die Vertreter dieser Generation sind im fünften Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts geboren: Zsolt Beöthy (geb. 1848); die Dichter Emil Ábrányi und Alexander Endrödy (beide 1850 geboren); der Publizist Eugen Rákosi (geb. 1842); der Maler Julius Benczur (geb. 1844). Sie sind alle durch eine pathetisch rhetorische Haltung gekennzeichnet, die auch als Neuromantizismus bezeichnet werden kann; der allerdings in der klassischen Kunst eines Mikszáths (1847—1910) durch Humor aufgelöst wurde. Für die theatralisch-neuromantische Geschichtsauffassung dieser Generation ist bezeichnend, daß von ihr die stilisierten Kuruczen-Dichtungen Endrödys mit Beifall aufgenommen wurden, der zugleich auch ein ausgezeichneter Dolmetscher der ironisch-sentimentalen Dichtungen Heines war. Man fand gar nichts dabei, daß die derben, stolzen, mit Blut und Staub bedeckten, hungrigen Freiheitskämpfer im Zeitalter Leopold I. — die Kuruczen — ihre Schmerzen in einer ebensolchen Sprache und in ebensolchen glatten, eleganten Jamben zum Ausdruck bringen, in denen die feinsinnigen Gedanken des weiblich-sensiblen Dichters Jungdeutschlands verdolmetscht wurden. Es ist noch bezeichnender, daß einige Schöpfungen eines anderen Dichters von neuromantischer Geschichtsauffassung, die von Koloman Thaly, als Originale der Kuruczen-Poesie gelten konnten. Es ist bemerkenswert, daß ein Literaturforscher von starker ästhetischer Begabung, Friedrich Riedl, nicht auf Grund philologischer Tatsachen, sondern vom ästhetischen Gesichtspunkt aus auf die Stilisiertheit der erwähnten Dichtung hinwies. Friedrich Riedl (geb. 1856) gehörte zu jenen Zeitgenossen des mille-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0051
gefördert durch die DFG

narischen Zeitalters, die sich vom neuromantischen Pathos freimachen konnten; er war ein Talent von stärkster ästhetischer Begabung mit einem besonderen Sinn für Geschichte; ein wahrer Vorläufer der geistesgeschichtlichen Richtung im Zeitalter des Positivismus. Er hatte Verständnis auch für solche künstlerischen Individualitäten, die mit ihren tiefen, düsteren, aber frischeren Farben in die oberflächlich glänzende optimistische Lebensauffassung des millenarischen Zeitalters nicht hineinpaßten. Er würdigte als erster Eugen Komjáthy (1858—1895), den größten Dichterphilosophen Ungarns, einen Nachfolger Nietzsches und Schüler Fichtes, der „solange er lebte, in Finsternis leben mußte, weil er selbst das Licht war", und „einsam in unbekannte Weiten lodern sollte". Riedl würdigte als erster in seinen Universitätsvorlesungen den anderen pessimistischen Dichter: Julius Reviczky. Beide sind Dichter, in denen Ady und seine Geistesverwandten ihre Vorgänger feierten.

Zu den unzeitgemäßen Mitgliedern der millenarischen Generation gehörte auch der genialste Ästhetiker Ungarns Eugen Péterfy (1850—99), mit Riedl in enger Freundschaft verbunden. Seine Persönlichkeit enthält das vollkommenste Amalgam, die volle Golddeckung jeder künstlerischen Schöpfung. Sein Leben war die Tragödie der sich in eigenen Flammen verzehrenden ästhetischen Feinfühligkeit. Und so mußte er ein guter Vermittler des ewig tragischen Ungartums sein, der sich selbst verzehrenden Flammen eines Széchenyis und Kemény's, über die er seine glänzendsten, von beispielloser Kongenialität glühenden Essays schrieb, welche von einer feinsinnigen Einfühlung und zugleich von einer äußersten Klarheit der Selbstkritik zeugen. Péterfy hatte einen starken Sinn für Schicksaltragik, und deshalb weicht auch seine Auffassung des Tragischen von der Theorie Beöthys ab, der sich Tragik ohne tragische Sünde nicht vorstellen kann, — ein bezeichnendes Merkmal der optimistischen Lebensauffassung jener Generation. Péterfy wußte wohl, daß Schicksalsschläge uns nicht wegen unserer Sünden, sondern der Reinheit unserer Tugenden und höchstens wegen unserer verzeihbaren kleinen Irrtümer treffen. Er hatte einen nordischen Schicksalsglauben, wie es später Ady von sich selbst zu sagen pflegte, der auch einen starken Sinn für diese Art Tragik hatte, persönliches Schicksal mit dem seiner Rasse verschmelzend: „Ihr Schicksal ist mein Schicksal. Die schwere Tragödie meines Schicksals." Ady empfand seine Rasse nur infolge ihres geschichtlichen Schicksals von nordischer Seelenstruktur, Péterfy war — wenn auch nicht dem Blute, so doch dem Geiste nach — ein wahres Kind der nordischen Kultur, herangebildet an Goethe, Emerson, Hegel und Fr. Th. Vischer. Er war voll Sehnsucht nach dem Süden, wie Winckelmann, mit dem er ein düsteres Schicksal teilte; er hatte sich in einem Zug erschossen, der ihn aus seiner angebeteten zweiten Heimat,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0052
gefördert durch die DFG

aus Italien, zurückbringen sollte. Beide sind derselben tragischen Sehnsucht nach dem Süden und der Flucht vor dem Norden zum Opfer gefallen. Beide waren jedoch nur Ästheten, die ihrem eigenen Schicksal entfliehen wollten. Auch Péterfy pflegte lang vor den klassischen Statuen zu stehen, deren große Ruhe seine innere Unruhe allein zu stillen vermochte. Er war mit tiefen Sorgen beladen und überlieferte die ewigen ungarischen Sorgen der folgenden Generation, der Generation Adys, welche diesen Sorgen bereits ins Auge sehen sollte.

III.

Die Generation Adys sah ihre Vorgänger in den Unzeitgemäßen des millenarischen Zeitalters. Aber die Kunstauffassung einer Epoche überlebt die Kunstübung. So geschah es auch mit den ästhetischen Gefühlen des millenarischen Zeitalters, und die Dichtung Andreas Adys (1877—1919) wurde für die klassizistische Ästhetik zu einem Stein des Anstoßes. Ady lebte unwürdig in einem Zeitalter „des Goldes und des Blutes“ und war sich dieses Schicksals, zugleich aber auch der über die unmittelbare Gegenwart hinausgehenden nationalen Sendung seines Künstlertums wohl bewußt. Sein Leben zeigt eine solche Fülle der Existenz, daß sie alle Schranken des Zeitalters sprengt und ihren Sinn im Zeitlosen erfüllt. In ihm errang sich die ungarische Seele wahrhaft ihre ewige Neugeburt im Zeichen der abendländischen Kultur. Infolge seiner fein verästelten seelischen Struktur und der in seiner Dichtung suggestiv ausgestalteten Lebensstimmung steht Ady als Ungar, als Mensch und als Künstler klarer, verstehbarer und eindeutiger vor uns, als jemals ein Dichter. Seine äußerlichen Lebensumstände, die zufälligen, empirischen Daten seines menschlichen Lebens, verhinderten jedoch eine gerechte Würdigung seitens seiner Zeitgenossen. Das unsterbliche Ich des Dichters, das hier im künstlerischen Schaffen geboren und zu beispielhafter Darstellung gebracht wird, kann nur in einer der Struktur des Werkes gerechtwerdenden Einstellung erfaßt werden. Die zeitlose Gestalt des Dichters ist wohl erfühlt worden, konnte jedoch von der Kunstkritik noch nicht fehlerfrei nachgezeichnet werden. Selbst die Kritiker, die ihn verstehen mochten, suchten ihm vom Persönlichen her, etwa von seiner politischen Einstellung, näher zu kommen. Und der Dichter, der „sich zeigen wollte, damit ihn alle sehen“, mußte am Ende seines Lebens ausrufen: „Wer sah mich, Ihr Freunde mit kalten Augen und mit blindem Herzen.“ Wie hätte denn auch die ästhetische Richtung einer auf Gehalt eingestellten Ästhetik oder des klassischen Formalismus an ihn herankommen können, wenn selbst die Freunde meist auf Irrwegen um ihn herumtappten. Ein Jahrzehnt nach seinem Tode glaubte der ausgezeichnete Kritiker Desider Kosztolányi, vor Ady als dem Verräter und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0053
gefördert durch die DFG

Verletzer der intellektualistischen, durch klare, lateinische Formen bestimmten ungarischen Kultur warnen zu müssen. Auch Julius Szekfü, der Führer der modernen Schule der ungarischen Geschichtsschreibung, stellte in abfällig wertendem Sinne fest, daß Ady — im Gegensatz zum Grafen Stephan Tisza — die unbewußte Tiefe des Triebhaften bedeutet. Aber liegt nicht eben hier die Quelle der Dichtung und aller Lebenskräfte der nationalen Kultur verborgen? Ein intellektualistisches Zeitalter, positivistisch auf Gegebenheiten, auf die vorgefundene Ordnung und Zivilisation eingestellt, schrak vor diesen gärenden, neue Formen suchenden, aber deshalb so starken Lebensquellen zurück. Ady war seiner Mission mit der bewundernswerten Klarsichtigkeit des Genies bewußt und empfand nicht nur deren Größe, sondern auch das schicksalshafte Opfer für die Zukunft. Seine Gedichte seien nur „durchnäßte Heuschwaden", bloß dazu brauchbar, „die Zukunft zu düngen". — Anderswo wahrsagt er sich ein immerwährendes Leben in jungen Herzen, weil er ein blutiges, wahrhaftiges Leben gelebt habe. Er nehme das finstere Schicksal des Antichrists auf sich, um die Zukunft schuldlos zu wissen. Seine Dichtung ist voll polarer Spannung und so fein schattiert, wie es ein aus der Tiefe des Persönlichen und des Stimmunghaften gewachsenes Kunstwerk nur sein kann. Die stimmungsmäßige Intensität ist so stark, daß der fürs erste schwer bestimmbare Inhalt nur durch den Rhythmus verständlich wird. Eben darum stieß Ady zunächst auf Unverständnis, das nachher durch ein umso tieferes Erlebnis der Persönlichkeit des Künstlers und seines dichterischen Gestaltungsprinzips abgelöst wurde.

Das Auftreten Adys eröffnete einen neuen Abschnitt der geistesgeschichtlichen Entwicklung des Ungartums; in ihm meldete sich ein Künstler von stilschöpferischer Fähigkeit, der aus tiefster Existenzialität einen neuen Stil schuf und seiner Zeit aufprägte. Die künstlerischen Errungenschaften seines Stils zeigten sich im Kampf gegen die bestehenden Formen gut verwertbar. Unter der Fahne seiner Kunst wurde ein Kampf gegen die „persekutorische Ästhetik" für die künstlerische Freiheit eröffnet — Ignotus —, obwohl das Lebenswerk des Dichters kaum unter die Losung l'art pour l'art gestellt werden kann. Sein Name wurde auch zum Kampfruf einer von Ästheten im Interesse einer soziologischen Kunstauffassung gegen den bürgerlichen Ästhetizismus geführten Bewegung (Georg Lukács). Es fanden sich auch Gläubige und Nachfolger, die in jeder Silbe seiner Dichtung prophetische Wahrheit suchten und mit dieser gehaltsästhetischen Auffassung den Gegnern des Dichters ein noch breiteres Angriffsfeld darboten. Die Gegner bildeten anfangs eine überwiegende Mehrheit. Selbst ein Kritiker von weitsehender Unbefangenheit und von hoher ästhetischer Begabung, Ladislaus

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0054
gefördert durch die DFG

Vajthó, der sich sehr früh die zur Beurteilung der dichterischen Persönlichkeit Adys erforderliche Distanz verschaffen konnte, verfehlte zunächst die richtige Perspektive. In seinem Essai „Ich, Andreas Ady" faßte er das vom ästhetischen Gesichtspunkt äußerst wichtige Problem der Ichzentriertheit des Dichters ins Auge, stellte jedoch die Frage unter ethische Gesichtspunkte, so daß er nicht umhin konnte, über dies Problem ironisch zu schreiben. Solche Mißverständnisse haben sich bis in die Gegenwart hinein erhalten, weil die Lösung im Zeichen einer Ästhetik des Gestaltungsprinzips der künstlerischen Werte fehlte. Nicht als wären solche, in tiefster Existenzialität wurzelnde und die Probleme dieser Existenzialität durch persönlichen Stil lösende Dichtergenies nicht auch sonst im geschichtlichen Laufe der ungarischen Literatur aufgetreten. Aber — und das ist in ästhetischer Hinsicht sehr lehrreich — die Geister der Vergangenheit können dem Nachkommen gar nicht zu Hilfe eilen, im Gegenteil, der Nachkomme verhilft dem Vergangenen zu neuem, frischerem und stärkerem Leben. Auch dadurch wird offenbar, daß die künstlerischen Werte unter den Sternen der ewigen Gegenwart stehen. Aber wenn auch die Vergangenheit die Kritik nur hemmen konnte, so ist doch die Literaturgeschichte in Verarbeitung des mit Ady verknüpften Generationserlebnisses zu bedeutenden Ergebnissen gelangt.

Alle dichterischen Kunstwerke, die in der Literaturgeschichte früher mit unbeweglichen Umrissen in klassizistischer Ruhe erstarrt erschienen, wurden plötzlich wie auf ein Zauberwort lebendig, von Stimmung erfüllt und geheimnisvoll. Das gekennzeichnete Generationserlebnis wurde zur Belebung der Kunstschöpfungen der Vergangenheit besonders von Michael Babits in seiner Studie über den jungen Vörösmarty verwertet. Neben ihm, dem größten Dichtergenossen Adys, ging einen ähnlichen Pfad der bahnbrechende Literaturforscher der Ady-Generation, Johannes Horváth, der zunächst die Selbstgestaltung Petőfis, dann das stimmunghafte Persönliche in der Dichtung von Vörösmarty und Berzsenyi zu erfassen suchte. Ihm folgten die Vertreter der jüngeren Generation: Anton Szerb mit seinen Arbeiten über Kölcsey, Vörösmarty und die ungarische Prärомantik; Johannes Barta mit Studien über „den unbekannten Madách" und über Berzsenyi; Desider Keresztury, der die Farben des „klassischen Essays" neuzubeleben half, nachdem Theodor Rédey den größten Vertreter des klassischen Essays, Eugen Péterfy, den vor nicht langer Zeit verstorbenen, aber bereits während seines Lebens literarisch Begrabenen schon früher in einer Studie zu neuer Geltung brachte.

Die ganze Literatur der ungarischen Vergangenheit bekam ein neues Gesicht, das wenn auch nicht andere Züge, so doch lebendigere und zugleich tiefere Farben aufweist. Die geistesgeschichtliche Richtung trat

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0055
gefördert durch die DFG

mit einer existenziellen Färbung auf den Plan, die auch an dem Hauptwerke der Geschichtsschreibung dieser Richtung, der „Geschichte von Ungarn“ von Hóman und von Szekfü aufgezeigt werden kann.

IV.

Während sich die Geschichtswissenschaft zunächst nach der angegebenen Richtung hin orientierte, wurde die Kunsttheorie der Literaturwissenschaft ihrer Wendung in diese Richtung gar nicht bewußt. Eine aus der Gegend der Existenzialphilosophie kommende Stimme meldete sich erst nach der vollständigen Entfaltung der geistesgeschichtlichen Richtung in der Abhandlung von Johannes Barta über die „Neueren Richtungen der Literaturwissenschaft in Ungarn“. (Barta hatte in derselben Zeitschrift, in der die erwähnte Abhandlung erschienen ist [„Athenaeum“] die bedeutendsten Vertreter der Existenzialphilosophie: Heidegger, Jaspers neben Scheler behandelt.) Sonst ist die geistesgeschichtliche Richtung der Literaturauffassung klassizistischer Prägung vom Gedanken „des literarischen Bewußtseins“ ausgegangen. Der Begriff ist von Ladislaus Négyesy geprägt worden.

Ladislaus Négyesy (1861—1933) fand durch seinen geistigen Typus und durch die Generation, in die er hineingeboren wurde, den Übergang zur nachfolgenden: der geistesgeschichtlich orientierten Generation. Seine Generationsgenossen in der Literatur sind Franz Herczeg und Géza Gárdonyi (beide 1863 geboren): Vertreter eines gesunden Realidealismus, die in ihrer Ethik und Weltauffassung die großen Ideale der ungarischen Klassik behüten und sich doch für die verwickeltsten Probleme des modernen Lebens offen halten. Trotz abweichender Gestaltungsprinzipien ist ihnen eine puritanische Klarheit des Stils gemeinsam, die als hervorstechendes Merkmal auch die ganze geistige Persönlichkeit des Gelehrten Négyesy kennzeichnet. Obwohl er selbst eher der Kunst Gárdonyis zugetan war, zeigt sein Stil eine engere Verwandtschaft mit der lateinischen Klarheit Francz Herczegs. Négyesy kann als einer der feinsten Vertreter der ungarisch-lateinischen Kultur auch in seiner seelischen Artung und Lebensführung bezeichnet werden. Als Schüler und später Nachfolger Beöthys auf dem Lehrstuhl für Ästhetik, an der Universität Budapest, zeichnete er sich zunächst durch seine methodisch vorbildlichen Untersuchungen über den ungarischen Versrhythmus aus; er arbeitete u. a. den Unterschied zwischen dem Wesen des Rhythmus und der Technik seiner Verwendung heraus. Als Professor der Ästhetik vermittelte er fast lückenlos die letzten Ergebnisse dieser Wissenschaft, war aber bis zu seinem Tode bemüht, eine der Struktur des ungarischen Geistes gerechte selbständige ungarische Ästhetik aufzubauen. Es dürfte in diesem Zusammenhang nicht ohne jedes Interesse sein, daß die be-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0056
gefördert durch die DFG

deutendsten Systemversuche auf dem Gebiet der Ästhetik in Ungarn als Nachlaß zurückgeblieben sind, wie z. B. die von August Greguss, Karl Böhm, Béla Jánosi, von denen bis heute nur das Werk von Greguss veröffentlicht worden ist. Négyesy zeigte einen besonders feinen Sinn für die verwickelte Struktur des Kunstwerkes. Methodisch vertrat er einen rein ästhetischen Standpunkt; das Maßgebende war für ihn das Kunstwerk in seiner Struktur, und die Kunstphilosophie nur ein Hilfsmittel zur Untersuchung des Kunstwerkes. Seine Richtung war der von Dessoir vertretenen am nächsten verwandt. Er wußte jedoch auch die Errungenschaften der Strukturpsychologie zur Darstellung „des Genius Aranys" zu verwerten. Er suchte die zeitlos gültige Gestalt Aranys zu umreißen, betonte hierbei das Recht der künstlerischen Zielbewußtheit, d. h. des Kunstwollens; fügte aber hinzu: „Die künftigen Genies Ungarns werden die großen Klassiker der Vergangenheit nicht nachahmen, sondern werden gemäß ihrer eigenen seelischen Struktur und gemäß den Bedürfnissen ihres Zeitalters schaffen." „Sie werden Klassiker sein und zudem individuell. Nicht neue Ausgaben Aranys, sondern eigene Größen."

Mit diesen Worten klingt die klassizistisch gerichtete Ästhetik in Ungarn aus. Zu dieser Zeit konnte jedoch die geistesgeschichtliche Literaturauffassung schon auf ein Jahrzehnt zurückblicken, die sich zur Aufgabe stellte, den Zusammenhängen zwischen Kunstübung, Ideengehalt und Lebensform der Zeit nachzugehen und zum Verständnis der einzelnen Zeitalter durch Herausstellung der den verschiedenen Erscheinungen zugrundeliegenden Lebenseinheit zu verhelfen. Die Geistesgeschichte ist aus der Kunstgeschichte entstanden, weil die Lebenseinheit und Lebensstimmung der Zeit sich am reinsten in der Kunst offenbart. Aber eine solche Verwertung der Kunstwerke als geschichtlicher Dokumente unter anderen Zeugnissen der Zeit kann nicht als der ästhetischen gleichwertige Anschauungs- und Forschungsweise angesehen werden, auch wenn sie zum Verständnis der Kunstwerke durch ihre Hermeneutik sehr viel beiträgt. Im ungarischen Geistesleben trat die geisteswissenschaftliche Richtung auf dem Boden der Literaturwissenschaft auf und brachte sie infolge der intellektualistischen Ansätze in der Literatur in die Gefahr eines Intellektualismus. Die Geistesgeschichte der Literatur griff den von Négyesy stammenden Begriff des literarischen Bewußtseins auf und sah darin das in diesem für das Kunstwollen, den Stil und für die literarische Entwicklung maßgebende Prinzip.

Die Auffassung, daß die geschichtlichen Abwandlungen des literarischen Bewußtseins den eigentlichen Gegenstand der Literaturgeschichte bilden, war der Grundgedanke der Literaturtheorie von Johannes Horváth, dem Bahnbrecher der modernen ungarischen Literaturauffassung. Johannes Horváth erkannte im literarischen Bewußtsein einen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0057
gefördert durch die
DFG

bestimmenden Faktor und somit einen ursprünglichen Grundsatz der ungarischen literarischen Entwicklung, der geeignet ist als Aufbaugedanke für die ungarische Literaturwissenschaft zu dienen. Nach dieser Auffassung besteht die eigentliche Aufgabe der Literaturgeschichte darin, den geschichtlichen Abwandlungen dieses Bewußtseins zu folgen. Eine Auffassung, die nur in Verbindung mit dem literarischen Kunstwerk auftauchen konnte, auf deren Boden die intellektualistischen Elemente schon so oft irreführend wirkten. Sie verdient jedoch besondere Aufmerksamkeit, da sie einen Zug des ungarischen Geistes verdeutlicht: die Neigung zur intellektuellen Klarheit und Bedingtheit. Das „literarische Bewußtsein" hat außerdem die Funktion des „geschichtlichen Bewußtseins" und ruft als solches dazu auf, die nationale Überlieferung auf sich zu nehmen, die künstlerischen Aufgaben der Gegenwart zu erkennen und sich in ihren Dienst zu stellen. All das entspricht den Grundzügen der ungarischen Kultur: dem Willen zur intellektuellen Klarheit und „Latinität", wie ihrem ethischen Charakter.

Die Theorie des literarischen Bewußtseins steht bei Horváth in engstem Zusammenhang mit dem Prinzip der literarischen Gemeinschaft: die Kunst (Literatur) sei gemeinsames Erzeugnis des künstlerischen Individuums und derjenigen Gemeinschaft, an die sich die Kunst wendet; diesem Problem ist schon Beöthy in seiner Poetik mit besonderer Sorgfalt nachgegangen. Horváth betrachtet die Literatur als „Verhältnis der Schriftsteller und Leser durch Vermittlung schriftlicher Werke". Die Mängel dieser soziologischen Kunst sind bereits von mehreren — darunter auch von dem Vertreter der konservativen Literaturauffassung, Elemér Császár — nachgewiesen worden. Er wies darauf hin, daß das literarische Bewußtsein nur als eine Folge, als ein Moment zweiten Ranges anzusehen ist, und es scheint ihm kaum durchführbar zu sein, die Geschichte einer Kunst mit der Geschichte von deren Bewußtheit parallel zu setzen, geschweige denn von Zeitalter zu Zeitalter zu verfolgen. Der Versuch einer Darstellung der Geschichte des künstlerischen Bewußtseins sei schon aus dem Grunde aussichtslos, weil das Bewußtsein der die Kunst aufnehmenden Kreise kaum rekonstruierbar ist; höchstens könnte die Auffassungsweise einiger Gelehrter, und auch diese nur für bestimmte Zeitspannen, aufgewiesen werden.

Es muß aber anerkannt werden, daß das Prinzip des Zusammenwirkens von Schriftsteller und Leser, wenn es auch nur auf die Ebene des geschichtlichen Geschehens bezogen zu sein scheint, einen ästhetisch äußerst belangvollen Schwerpunkt besitzt. Das Zusammentreffen von Leser und Schriftsteller ist nur innerhalb einer Wertstruktur von unbedingter Geltung möglich; die Erkenntnis der Abbiegungen und Schwankungen von der Achse der künstlerischen Wertstruktur verhilft

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0058
gefördert durch die DFG

daher zum Verständnis der Entwicklung, deren Achse doch der Wert bildet. Friedrich Brisits sieht demnach richtig, wenn er das von Horváth zwischen Lesern und Schriftsteller festgestellte Verhältnis, das auf den ersten Blick als völlig wertindifferent erscheint, wie folgt erläutert: Der Schriftsteller ist Sinnesorgan des neuen Stils und des neuen Geschmacks und unterscheidet sich vom Publikum der Werke gewohnter Art. Er ist einem potentiellen Publikum zugewandt und hofft durch dieses seine Wertordnung zur Geltung zu bringen. „Michel-Angelo konnte in Tränen ausbrechen, als der Pöbel von Florenz den neuen Stil seiner David-Statue beschimpfte, aber sein Glaube war größer als das augenblickliche Schicksal seiner Schöpfung." Der Zusammenhang zwischen Publikum und Künstler ist ein innerlich verteiltes Taktpaar des literarischen Fortschrittes und der Entwicklung. Durch sie bewegt sich die Strömung, die geschichtliche Werte überliefert, neue Wellenberge des Kunstschaffens hervorbringt und dadurch die Werte der Gegenwart verwirklicht. Die soeben umrissene Literaturtheorie von Johannes Horváth stellt den wertvollsten Versuch im ungarischen geistigen Leben dar, das Problem der Stiländerungen und der Stilentwicklung zu erhellen. Die Grundbegriffe dieser Theorie stammen aus dem Kern der ungarischen Kultur. Die Überlieferung und die Rolle des künstlerischen Bewußtseins zu ihren Rechten gelangen zu lassen, ferner inmitten einer Stiländerung — die teils schon unter dem Einfluß von Ady, teils unter der Wirkung der weltgeschichtlichen Umwälzungen nach dem Kriege auch in Ungarn vor sich ging — auch das Recht dieser Entwicklung aufzuzeigen, das sind die Probleme, welche die Theorie von Horváth der Lösung näher zu bringen sucht.

Als Ergänzung zur systematischen Literaturgeschichte wird von Eugen Pintér in Fortsetzungen ein breit angelegtes Werk veröffentlicht, das die Geschichte der ungarischen Literatur tatsachenmäßig darstellt. Durch die Vollständigkeit der darin enthaltenen Angaben sind die Voraussetzungen gegeben worden, das literarische Bewußtsein und die geistesgeschichtliche Sichtweise zu entwickeln. Als Organ einer solchen Sichtweise wurde die Zeitschrift Minerva — im Jahre 1922 — gegründet, in der auch die oben besprochene Abhandlung über Literaturtheorie von Horváth erschienen ist. Theodor Thienemann (geb. 1890), der Begründer und Schriftleiter der Zeitschrift, versammelte um diese Zeitschrift die Literaturgelehrten der Ady-Generation, die sozusagen durch den Minerva-Kreis zu einem Generationsbewußtsein gelangt sind. Die geschichtliche Auffassung bezüglich der Geschichtswissenschaften ist von den dem Minerva-Kreis Nahestehenden in einem Sonderband dargelegt worden. („A magyar történetirás uj utjai." 1931.) Hier wurden „die neuen Wege der Geschichtswissenschaft" von Bálint Hóman (der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0059
gefördert durch die DFG

auch als Herausgeber des Bandes mitwirkte) und Julius Szekfü im allgemeinen vorgezeichnet; Tibor Gerevich faßte die geistesgeschichtlichen Errungenschaften der Kunstphilosophie zusammen, und Theodor Thienemann, der schon früher in einem größeren selbständigen Werk eine allgemeine Grundlegung der geistesgeschichtlich eingestellten Literaturwissenschaft vorgelegt hatte, gab in einem glänzenden Essay einen Überblick über die Ereignisse und Aufgaben dieser Richtung der literaturwissenschaftlichen Forschung. Die erwähnten Arbeiten stellen auch vom Gesichtspunkt der Ästhetik aus die reifsten und zeitgemäßesten Veröffentlichungen auf dem Gebiet der Kunsttheorie und Kunstauffassung in Ungarn dar.

Die geistesgeschichtliche Richtung bedeutete eine notwendige Vorbereitung, gleichsam eine Vorschule zur Erkenntnis der in der Persönlichkeit wurzelnden dynamischen Kunstwerte. Es zeigte sich aber — wenn auch nicht in der Übung der Hauptvertreter der Schule, so doch in einigen theoretischen und methodischen Stellungnahmen —, daß diese Richtung nicht in jeder Hinsicht ohne Gefahr für die Entwicklung der Ästhetik ist. Erstens drängte hier allem Anschein nach die Auffassung zur Vorherrschaft, die theoretische Ästhetik sei im besten Fall indifferent, oft aber geradezu hemmend für das rechte Verständnis der in immer wechselnden geschichtlichen Situationen wurzelnden Kunstwerke. Die Richtung gelangte auch nicht zu einem mutigen „Präsentismus", der auch vom Gesichtspunkt der Ästhetik allein hätte heilsam wirken können. (Die Notwendigkeit eines gesunden „Präsentismus" wurde in Ungarn erst in den letzten Jahren von Julius Kornis betont, der mit der geistesgeschichtlichen Schule nur in einer loseren Verbindung steht.) Die geistesgeschichtliche Richtung schien in Kunstwerken, wie in anderen geschichtlichen Dokumenten nur historische Angaben zu sehen. Diese Einstellung könnte auf dem Boden der Literaturwissenschaft zu gefährlichen Konsequenzen führen, gibt es doch — um nur auf eines hinzuweisen — schriftliche Werke von weittragender geistesgeschichtlicher Bedeutung, die jedoch nicht den geringsten künstlerischen Wert besitzen. Selbst Theodor Thienemann betonte in seinen „Literaturgeschichtlichen Grundbegriffen" (Irodalomtörténeti alapfogalmak 1931) die entscheidende Bedeutung der Organe der literarischen Mitteilung. (Lebendes Wort, sowie Schriftsprache, die Entwicklung des Druckens, ferner die Zeitschriften und Gesellschaften des literarischen Lebens seien von nicht zu unterschätzendem Einfluß auf die Ausgestaltung der literarischen Kunstarten, Kunststile und Kunstwerke.) Im Schoße dieser Richtung ist aber — wie wir noch sehen werden — nicht nur eine die Individualität der jeweiligen Kunstwerke verstehend würdigende ästhetische Auffassung (zu der die Grundbegriffe Thienemanns, seine voll

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0060
gefördert durch die DFG

treffenden ästhetischen Bemerkungen heranführen), sondern auch die einer solchen Kunstauffassung sehr nahe stehende existenzielle Kulturphilosophie herangereift.

V.

Die bedeutendste ästhetische Leistung dieser Generation ist die Beantwortung der Frage nach dem Wesen der ureigenen Musik des ungarischen Volkes. Béla Bartók (geb. 1881), Zoltán Kodály (geb. 1882), durch weltbekannte Werke selbst Bahnbrecher der aus völkischen Quellen schöpfenden modernen ungarischen Musik, sind nach dreißigjähriger mühsamer Sammelarbeit zu abschließenden Ergebnissen gelangt. Sie haben die charakteristischen Merkmale der ungarischen Volksmusik herausgearbeitet und diese in ihrer Originalität von der slavischen und rumänischen Volksmusik abgegrenzt. Es wurde festgestellt, daß die Musik, welche die Ungarn in das Karpathenbecken mitgebracht haben, mit ihrer Pentatonik dem urtümlichen Melos der türkischen Völker wesensverwandt ist. Auf Grund dieser Ergebnisse hat der Bartók-Kodály-Kreis gegen die neuromantische sog. ungarische Volksmusik des 19. Jahrhunderts mit ihren fremden Stilprinzipien Einspruch erhoben und es — mit durchschlagendem Erfolg — unternommen, aus den uralten reinen Motiven der ungarischen Volksmusik zu schöpfen und somit eine gereinigte, in ihrem ganzen Aufbau und Blutkreislauf echte ungarische Musik zu schaffen, die infolge ihrer völkischen Eigenart berufen ist, im Rahmen des internationalen Musikschaffens neue Werte zur Geltung zu bringen. Ein Vorkämpfer dieser Richtung, Anton Molnár (geb. 1890), Vorbereiter der geistesgeschichtlichen Auffassung auf dem Gebiet der Musik (Buch der Tonkunst, Zenemüvészet Könyve, 1923), hat sich für rein ästhetische Gesichtspunkte einen unversehrten Sinn bewahrt und gegen diejenige Strömung innerhalb der geistesgeschichtlichen Richtung Stellung genommen, welche die Probleme der Musik ganz in Ideengeschichte aufzulösen suchte. Musik ist nach ihm wesenhaft musische Bildung, sonst nichts. „Schlußpunkte geistesgeschichtlicher Zeitabschnitte bedeuten eben nicht Höhepunkte hinsichtlich des künstlerischen Wertes."

Noch vor dem Auftreten der geistesgeschichtlichen Richtung ging Ludwig Fülep (geb. 1882), ein feinsinniger Interpret Nietzsches, an die noch heute aktuellen Probleme der ungarischen bildenden Künste heran. Sein Werk (Magyar Müvészet, Ungarische Kunst, 1922) ist aus demselben Geiste geboren, wie die Dichtung Adys und die Musiktheorie Kodálys und Bartóks: los von den oberflächlich nationalen Prunkwerken des neuromantischen Eklektizismus des millenarischen Zeitalters, welche die wahrhaft nationale Gestaltung durch Werke mit nationalen Gegenständen und dem Wesen nach internationalen Mitteilungsformen er-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0061
gefördert durch die DFG

setzen sollten. Bemerkenswert ist seine Einstellung bezüglich der Kennzeichen des künstlerischen Wertes von nationaler Prägung, nach der — wie überhaupt nach der Auffassung des „Nyugat"-Kreises („Abendland"; Titel der Zeitschrift der sog. Modernisten in Ungarn, in der auch die Gedichte Adys erschienen sind) — nicht die Selbtsgestaltung des nationalen Eidos das Ziel der Kunstschöpfung jeder Nation bildet, sondern — äußerlich gefaßt — der größtmögliche Beitrag zur allgemeinen Kultur der Menschheit. Es sei die Lösung einiger allgemein künstlerischer Aufgaben, die der Kunst einer Nation Bedeutung und Wert verleiht. Diese Anschauung, die allgemeine und nationale Gesichtspunkte glücklich zu verknüpfen und Gegensätze im Begriff der Mitteilung aufzulösen scheint, opfert jedoch vom Standpunkt der Ausdrucksästhetik gesehen den Eigenwert der künstlerischen Gestaltung. Das Treffende, das in dieser Auffassung enthalten ist, wurde von dem jungen Kulturphilosophen der geistesgeschichtlichen Richtung Ludwig Prohászka einleuchtend zum Ausdruck gebracht. Nach ihm kann das Problem des ungarischen Eidos nur dann erhellt werden, wenn es der Stellung des Ungartums inmitten der europäischen Kultur entsprechend nicht nur als Problem der Freiheit, sondern des Verhältnisses von Schicksal und Freiheit begriffen wird. Das Wesen dieses Eidos zum Ausdruck bringen zu können, ist eine unerläßliche Vorbedingung jedes Kunstschaffens, das hauptsächlich in einem solchen „Können" zu bestehen scheint. Die Gestaltung jedoch unter ein „Müssen" zu stellen und die Ergebnisse abwägen zu wollen, mit denen sie einen Beitrag zur Lösung allgemeiner Aufgaben der europäischen Kunst liefert, wäre eine falsche, dem Wesen der Kunst grundfremde Auffassung. Eher schon konnte früher umgekehrt davon gesprochen werden, in welchem Maße die Aneignung der Ergebnisse der allgemeinen Kunstentwicklung zur Entfaltung des innersten Wesens der Nation beiträgt. Diese Erkenntnis gilt auch für die Ästhetik als Wissenschaft, die sich in die Obhut einer, die vollständige wissenschaftliche Problematik umfassende, Philosophie zu stellen hat. Eine solche, in reger Problematik ringende, und lebendige philosophische Gedankenwelt an das ungarische Geistesleben zu vermitteln oder zu schaffen, ist das unvergängliche Verdienst von Akos Pauler, der ermöglichte, daß die vor seinem Auftreten in verschiedenen ästhetischen Systemen über Einzelprobleme der Kunst schon in langer Reihe nacheinander geführten Monologe endlich in eine Dialektik des Geistes aufgenommen worden sind.

VI.

Akos Pauler (1876—1933) gehörte zu der der millenarischen nachfolgenden Generation, die bisher als Ady-Generation bezeichnet wurde. Pauler stand Ady äußerst fern und fühlte sich mit ihm in keiner

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0062
gefördert durch die DFG

Weise verbunden. Der Vertreter des logischen Idealismus in Ungarn konnte sich ja mit dem Dichter der triebhaften, geheimnisvollen Lebensgründe und Schicksalsfragen unmöglich als verwandt empfinden. Und doch sind in beiden gemeinsame Generations-Merkmale aufzufinden. Der Drang nach grundsätzlichen Lösungen, die Neigung zu einer innerlichen metaphysischen Weltansicht, die in beiden schon mythisch gefärbt ist und sich in einer Religiosität mit starker Persönlichkeitsfärbung der Innerlichkeit kundgibt, sind beiden im stärksten Gegensatz zum Positivismus der vorigen Generation gemeinsam. Sie fühlen sich beide der jüngeren Generation verpflichtet und mit ihr verbunden, bei der sie auch das größte Verständnis fanden. Nach dem Gesetz der Dialektik konnte die nachfolgende Generation ihre polare Gegensätzlichkeit in einer Einheit aufheben. Die Ady-Pauler Generation war zwar auch kritisch und analytisch eingestellt, doch stand ihre Kritik und Analytik im Gegensatz zum Positivismus und Historismus entschlossen im Dienste des Aufbaus der Zukunft. Der systembauende Akos Pauler war in der Kritik besonders stark, und seine „Einleitung in die Philosophie“ (seitdem auch in deutscher Übersetzung erschienen) wirkte zunächst durch ihre kritischen Teile, in denen historische Systeme der Philosophie vorbildlich in eine lebendige Problematik aufgelöst, und fremde Gedankengebäude zum Aufbau des eigenen Systems verarbeitet werden. Paulers Forschungen brachten ein methodisches Ergebnis, das bisher fehlte: Berücksichtigung des ganzen geistesgeschichtlichen Kosmos, um die eigene Stellung genau bestimmen zu können. Mit dem von ihm vollzogenen, kaum wahrnehmbaren, aber doch entscheidenden Übergang von der positivistischen zur geistesgeschichtlichen Sichtweise ist durch die Weite der philosophischen Problematik eine unentbehrliche Vorbedingung zur Ausgestaltung einer selbständigen ungarischen Ästhetik erfüllt worden.

Obwohl die Philosophie Paulers den Systemen Bolzanos und Brentenos stark verpflichtet ist, liegen ihre Voraussetzungen im ungarischen Geistesleben, und zwar in den Lehren Karl Böhms (1847—1911). Karl Böhm baute in Anlehnung an Fichte und an neuere deutsche Vertreter der Wertphilosophie ein methodisch gut durchdachtes System des subjektiven Idealismus auf. In seinem Hauptwerk: „Der Mensch und seine Welt“ (Az ember és világa. Kolozsvár 1900. 3 Bände) gilt die Axiologie als der originellste und bedeutendste Teil, in dem beachtenswerte ästhetische Feststellungen enthalten sind. Nach Böhm ist das Schöne ein Akt des Geistes, wie unser ganzes Weltbild aus schöpferischer Tätigkeit des Geistes entstanden ist. Der höchste Wert ist nur in Gestalt eines Eigenwertes vorstellbar, d. h. eines solchen Wertes, in dem der Geist seiner weltschaffenden, schöpferischen Tätigkeit bewußt wird. Der ästhetische Wert ist der vollkommenste unter den Selbstwerten und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0063
gefördert durch die DFG

ist seinem Wesen nach der verdichtenden und vereinigenden Intuition zugeordnet. Pauler fühlt sich gezwungen, das ganze System Böhms als psychologisch zu bezeichnen, was auch nicht zu verwundern ist, da vom Standpunkt eines logischen Idealismus jeder subjektive Idealismus als psychologistisch bezeichnet werden muß. Böhms Bestimmung des ästhetischen Wertes scheint allerdings auf den ersten Blick die Kritik Paulers zu bestätigen, und er hielt es selbst für nötig, sich gegen eine solche Mißdeutung seiner Aufassung im vorhinein zu verteidigen und zu erklären, daß die verdichtende Intuition als letzter Akt der gesetzmäßigen und dynamischen Entfaltung des Geistes zu verstehen und seitens der empirischen Psychologie gar nicht zu erfassen sei. Indem die empirische Psychologie von der Sinnlichkeit ausgeht, muß sie dem Wesen des künstlerischen Schaffens ohne Verständnis gegenüberstehen, das deshalb von dieser Art Psychologie als „Geheimnis“ bezeichnet zu werden pflegt. Eine größere Gefahr als der Psychologismus droht der Böhmschen Ästhetik durch eine naheliegende Intellektualisierung. Böhm stellt fest, daß die Intuition im Sinne seines Systems stets an der „intellektualistischen Struktur des Subjekts“ orientiert ist, betont jedoch, daß die ästhetische Anschauung über dem Wissen steht, ebenso wie über der Sitte, welche nur Inhalte für den ästhetischen Wert darstellen; der Geist setzt sie, wie andere Inhalte, sich selbst gegenüber. Sie sind jedoch als Werte im Ästhetischen, obwohl sie auf dieser Stufe des Geistes nur frühere Stadien der geistigen Bewegung darstellen, stets enthalten, sonst bliebe dieses bloß leere Selbstanschauung. „Das ist der Sinn der ästhetischen Freiheit.“ Eine Ästhetik, die aus einem allgemeinen philosophischen System erwächst und nicht als selbständige Wissenschaft begründet wird, rächt sich oft für den Verlust ihrer Selbständigkeit dadurch, daß sie dem ganzen System den Stempel eines Ästhetizismus aufdrückt. Auch das System Böhms konnte dem anscheinend nicht entgehen. Schon von diesem methodischen Gesichtspunkt aus dürfte die im Nachlaß des Philosophen befindliche, bisher unveröffentlichte, selbständige Ästhetik von besonderem Interesse sein.

Böhm erwies sich in einem positivistischen, eklektischen und utilitaristischen Zeitalter als Vorläufer einer spiritualistischen und metaphysischen Weltauffassung. Er wirkte sehr stark auf seine Hörer, und seine Gedankenwelt wurde — wie diejenige Fichtes für das Deutschtum — zu einer reinen Quelle der im Zeichen der Selbsterkenntnis sich vollziehenden Neugeburt des Ungartums. Die beiden bedeutendsten Führer dieser geistigen Umgestaltung: Ladislaus Ravasz, kalvinistischer Bischof in Budapest, und Alexander Makkai, kalvinistischer Bischof des Siebenbürger Ungartums, beide zugleich namhafte Schriftsteller, zeigen sich auch in ihrer ästhetischen Auffassung als treueste Schüler und Nachfolger Böhms.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0064
gefördert durch die
DFG

Ladislaus Ravasz hat seine ästhetischen Ansichten in einem Buch über die Ästhetik Schopenhauers dargelegt. Die Funktion des Ichs zerfällt nach Ravasz, der zum größten Teil von der Lehre Böhms ausgeht und ihn in mancher Hinsicht ergänzt, in Subjekt und Objekt, deren Einigung erst nachher vollbracht werden muß. Das Bild scheint die Einigung zu verhindern, aber nur so lange es als tote Materie angesehen und nicht auch selbst als Projektion des Ichs begriffen wird. Das Ich muß sich im Objekt als einen zum Bewußtsein seiner selbst gelangten Geist schätzen können. Das Bild wirkt an sich hemmend, fremd und schmerzlich; sobald es aber vom Geist als Eigenes erkannt wird, empfindet es der Betrachtende als angenehm. Dieser Genuß tritt jedoch nur als Begleiterscheinung des Schönen auf und macht bei weitem nicht dessen Wesen aus. Das Schöne ist mit der Idee nicht identisch, sondern nur eine vollkommene Erscheinung in der sinnlichen Schicht der Idee. Im Falle der Deckung von Idee und Erscheinung fallen auch äußeres und inneres Gesetz zusammen. Die Form erweist sich als die letzte Kontur des Ichs, und die Selbstverwirklichung des Ichs im Schönen erfolgt dadurch, daß es sich auf eine Form einstellt. Diese Form ist in dem Falle vollkommen, wenn der Sinn sich frei verwirklicht; dann genießt sich das Ich selbst in einer Idee, und ein solcher Genuß ist als ästhetischer zu bezeichnen. Das Schöne ist also nach dieser Theorie Reflex des Sich-in-Form-Fassens des sich selbst projizierenden Ichs.

Alexander Makkai zog die Gedanken Böhms zur Beleuchtung des Verhältnisses zwischen Ästhetischem und Religiösem heran. Im Ästhetischen gelangt die hinter den verschiedenen — logischen und ethischen — Gegebenheiten vorhandene Lebenseinheit zur Geltung und erweist sich somit als Wurzel der letzteren. Dieses Geheimnis des Lebens ist dadurch befähigt, einen Genuß zu verursachen, daß in ihm nicht die ringende, sondern die siegreich ruhende Kraft offenbar wird. Im ästhetischen Schein ist der Stoff, d. h. die Natur als Wirkungskraft und Zwang, besiegt und vernichtet. Wie von Zauberhand beschworen zeigt sich die Welt, vergleichbar einem geglätteten und kraftgebändigten Wasserspiegel. In der ästhetischen Anschauung feiert der menschliche Geist seinen Sieg über die Natur. Das Religiöse erscheint bei Makkai als Gegenbild des Ästhetischen. In ihm herrscht statt Uninteressiertheit des Subjekts weitgehende Interessiertheit, da doch das entscheidende Seinsinteresse des Individuums, sein ewiges Heil auf dem Spiel steht. Darum ist dem Religiösen statt des unverbindlichen Gefallens eine die ganze Existenz der Persönlichkeit treffende Erschütterung zugeordnet. Im Gegensatz zum statischen Charakter des Ästhetischen ist das Religiöse von dynamischer Natur, das zum Kult und zu einer dem Glauben entspringenden Lebensführung verpflichtet. Im religiösen Erlebnis feiert

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0065
gefördert durch die
DFG

der menschliche Geist nicht den Sieg über die Natur, sondern erlebt seine eigene Niederlage als Glaubender. Bei Makkai wird die Autonomie der beiden Reiche, die miteinander nicht verwechselt oder vermischt werden dürfen, auch wenn sie sich infolge der Einheit des geistigen Lebens gegenseitig stützen und auf dem Boden der Phantasie begegnen können, stark betont. Die Kunst kann die menschlichen Äußerungen des Glaubens anschaulich machen; niemals aber darf sie mit dem Anspruch einer Glaubenslehre auftreten, als ob sie selbst zu einer Religion werden könne. Um auf den Glauben eine Wirkung ausüben zu können, bedarf sie eines außer ihr stehenden Mittels — und das ist der Glaube selbst.

Wie wir gesehen haben, sind die methodischen Errungenschaften des subjektiven Idealismus in Ungarn hinreichend verwertet worden. Georg Bartók, Böhms Nachfolger auf dem Lehrstuhl der Philosophie, zog die Kunstphilosophie, insbesondere die Intuitionslehre Böhms mit Erfolg zur Beleuchtung des Wesens der Dichtung Petöfis heran. Er lehrt hauptsächlich dies: Der ästhetische Wert stellt seinem Wesen nach etwas Schöpferisches dar und ist durch den Dynamismus des Geistes gekennzeichnet. Die Ästhetik kann daher als Bewußtsein dieses Wertes nur in einer solchen Philosophie gründen, die vornehmlich auf die Probleme des Wertes, der schöpferischen Arbeit des Geistes und deren verschiedene Formen, sowie auf das Verhältnis dieser Formen zueinander gerichtet ist. Das System Böhms zeigte sich jedoch nicht geeignet, eine in allgemeiner philosophischer Problematik wurzelnde Ästhetik zu schaffen. Sie blieb ein Monolog in der langen Reihe der aufeinander folgenden Monologe, die die Geschichte der Ästhetik in Ungarn ausmacht. Erst nach dem Auftreten Paulers hat sich auch dieser Monolog zum Glied in einer dialektischen Bewegung verwandelt.

VII.

Akos Pauler bezeichnet subjektiv idealistische Lösungen, wie die von Böhm und seinen Anhängern als psychologistisch; er steht selbst auf dem Boden des objektiven Idealismus. Er wurde in Ungarn zum Bahnbrecher eines Realidealismus, dessen Konsequenzen auf metaphysischem Gebiet von seinem Schüler und Nachfolger an der Budapester Universität, Freiherrn Béla von Brandenstein, gezogen worden sind. Als der philosophischen Untersuchung adäquate Methode wird von Pauler das reduktive Verfahren erkannt, das von den Gegebenheiten selbst ausgehend, nach den letzten Bedingungen des Verständnisses dieser Gegebenheiten fragt. Auf diese Weise gelangt Pauler zu den Kategorien. Während Pauler Sein und Gültigkeit noch voneinander scheidet, fühlt sich Brandenstein bereits gezwungen, die letzte unumgängliche Konse-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0066
gefördert durch die DFG

quenz des logischen Idealismus zu ziehen, die Dualität aufzuheben und die Einheit von Sein und Wert festzustellen. Nach Pauler ist der ästhetische Wert ein in der Wirklichkeit unerreichbares Ziel, nach dem der Künstler sich nur sehnt — nach Brandenstein hingegen gilt die Schönheit als ein Wesensmerkmal der Wirklichkeit.

Nicolai Hartmann stellt mit Recht fest, daß für ein philosophisches System die Problemstellung bezeichnender ist, als der Lösungsversuch selbst. Bei Pauler und Brandenstein steht gleicherweise die Frage nach dem Verhältnis von Wert und Wirklichkeit im Vordergrund. Sie geben zwar entgegengesetzte Antworten, doch sind die Lehren beider durch die metaphysische Einstellung einander wesensverwandt. Das Verhältnis von Wirklichkeit und Wert — ob sie eine Einheit bilden, oder nur in einem letzten Grunde jedes Wertes: in Gott, zusammenfallen — ist eine Frage, welche von einer Ästhetik, die als Philosophie des Schönen auftreten will, beantwortet werden muß. Ist sie aber die methodisch wichtigste Frage? Ist sie diejenige Frage, deren Beantwortung alle anderen Probleme erhellt, die eine Ästhetik zu lösen hat? Darauf kann nicht mehr eindeutig mit Ja geantwortet werden. Im Gegenteil, man wird behaupten können, daß unabhängig davon, in welchem Sinne zum Problem der Einheit von Wert und Sein Stellung genommen wird, gleicherweise eine falsche oder eine richtige Wesensbeschreibung des ästhetischen Wertes möglich ist. Das heißt, die Ästhetik ist eine ausgesprochene Wertwissenschaft, deren Aufgabe darin besteht, die Wesensstruktur des künstlerischen Wertes phänomenologisch zu erfassen. Und eben vom Gesichtspunkt des Kunstschaffens aus können die oben erwähnten Gegensätze als sich ergänzende Motive und Stadien desselben Vorgangs bezeichnet werden.

Die ästhetischen Kategorien Paulers — Einheit, Typus, Objektivität — sind metaphysischer Natur und können als Wesenszeichen jedes individuell Seienden gelten. Diesen schließt sich die Anschaulichkeit an, als speziell ästhetische Kategorie, sowie die Irrealität, welche in phänomenologischer Begriffsbildung ebenfalls auf eine eigentlich ästhetische hinweist. Die ästhetischen Kategorien Brandensteins — Reinheit, Innerlichkeit, Anschaulichkeit, Integrität, Klarheit, Vollkommenheit, Einheitlichkeit, Anziehungskraft, Harmonie und Organisiertheit — sind größtenteils ethischer oder existenzieller, im allgemeinen, metaphysischer Natur. Bei Brandenstein steht jedoch über all diesen Merkmalen „als höchstes grundeinfachstes künstlerisches Prinzip“ die „Gefühlserfülltheit der eigentümlichen Gestaltung“. Aus diesem Grundsatz folgt die Norm: „Gestalte und schaffe gefühlserfüllt.“ Damit ist Brandenstein zu einem speziellen Prinzip des Ästhetischen durchgestoßen, während die anderen Grundsätze auch außerhalb des Ästhetischen und dort z. T. in einer noch

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0067
gefördert durch die
DFG

vollkommeneren Form aufweisbar sind; es scheint, daß hierdurch der Schwerpunkt der Ästhetik ins Ethische, Ontologische oder eben ins Gebiet der Wissenschaften verschoben wird.

Die Übereinstimmungen, die zwischen den ästhetischen Kategorien von Pauler und Brandenstein bestehen, scheinen zu bestätigen, daß metaphysische Fragestellungen, wenn sie auch noch so gegensätzlich beantwortet werden, infolge der Methode zu ähnlichen Ergebnissen führen. Die Verschiedenheit der Lösungen metaphysischer Fragen verursacht eher auf inhalts-ästhetischem Gebiet wie z. B. in der Auffassung des Tragischen, des Komischen und des Humors Abweichungen, da diese Verschiedenheit eben in der Weltanschauung der betreffenden Denker wurzelt. So wird auf dem Grunde der tragischen Lebensauffassung Paulers, in der das Menschenleben als zum Scheitern verurteilter Wert erscheint, dem Humor der Vorrang eingeräumt, da in ihm sich die sonst unerträgliche tragische Spannung zwischen Werten und Naturgesetzen mildert. Die Vorzugstellung des Humors verleiht der Kunstphilosophie Paulers eine spezifisch ungarische Färbung, was bisher noch kaum bemerkt wurde. Brandenstein vermag hingegen infolge seiner optimistischen Weltauffassung im Tragischen, Komischen und Humoristischen nur einseitige Seelenstrukturen zu sehen, deren Einseitigkeit der echte, d. h. klassische Künstler zu beheben bestrebt ist. Während im tragischen Weltbild Paulers die Behebung der Einseitigkeiten der Lebensauffassung sich nur in der Form des Humors vollziehen kann, erfolgt dies bei Brandenstein im Streben nach Vollkommenheit, in der eine Tragik undenkbar ist. Aber auch von Pauler wurde anerkannt, daß einseitige Strukturen ebenfalls Quelle künstlerischer Gestaltung sein können, und auch nach ihm ist die Urquelle der künstlerischen Werte die gestaltungsmäßige Ichstruktur.

Damit kommen wir an die Hauptfrage des Ästhetischen, die Frage der Individualität und Objektivität des künstlerischen Wertes heran, die eine klare und eindeutige Antwort erfordert, um von ihr aus eine Ästhetik aufbauen zu können. Pauler erklärt: der Künstler erkennt nur die Schönheit, die ihrem Wesen nach objektiver Natur ist. Er liest gleichsam die Schönheit vom Gegenstand ab und vermittelt sie durch sein Kunstschaffen. Obwohl Brandenstein — wie bereits betont — die individuelle Ichstruktur als Urquelle jedes künstlerischen Wertes über die objektiven Merkmale stellt, und obgleich das aristotelische *ποιειν* den Zentralbegriff seiner Kunsttheorie bildet, steht auch bei ihm, wie bei Pauler, die Naturschönheit im Vordergrund. Die Aufgabe der Kunst sei, die Grundlagen der Natur aufzudecken und darzustellen, — jedoch nicht in bloßer Nachahmung der platten Naturwirklichkeit, sondern im Sinne eines individualistischen Symbolismus. Kunstschöpfung und Natur

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0068
gefördert durch die
DFG

treffen sich nach Brandenstein nicht im äußeren Zeichen, durch formale Nachbildung, und das Symbol wird von ihm nicht etwa als Spiegelung des Inhalts eines Objektes in einem anderen Objekt, also wie eine Art Allegorie verstanden. Er weist die thomistische Deutung der Schönheit als resplendentia ideae zurück und erklärt ausdrücklich: die Quelle des künstlerischen Wertes ist das stimmungshaft Individuelle. Auf die im Wesen des ästhetischen Objektes latente Dualität wurde schon von Pauler treffend hingewiesen (Einleitung S. 154), um neben der objektiven Natur des Künstlerischen auch die subjektive herauszustellen. Die in der Natur des ästhetischen Gegenstandes latente Dualität ist notwendiger Bestandteil des Begriffs des „ästhetischen Objektes", das mit der bloßen Naturwirklichkeit nicht identifiziert werden kann. Hier liegt ein vernachlässigter Ansatz im System Paulers, der jedoch bereits die einleuchtende phänomenologische Auffassung des künstlerischen Objekts im Sinne Rudolf Odebrechts enthält.

VIII.

Die methodischen Folgen des Einmündens der lange anhaltenden Monologe der ungarischen Ästhetik in die rege Problematik Paulers und Brandensteins zeigen sich u. a. in den ästhetischen Abhandlungen von Ladislaus Mátrai, einem Schüler sowohl von Pauler wie von Brandenstein, der sich, philosophisch gut geschult, durch besonderen Sinn für Methodik auszeichnet. Er betont, daß die verschiedenen Methoden, wie die axiologische, metaphysische und auch phänomenologische, jede an der ihr zukommenden Stelle anwendbar seien. Neuerdings sucht Mátrai das Verhältnis von Geistesgeschichte und Existenzialphilosophie zu klären und ist — der ersteren näherstehend — bestrebt, die hier zweifellos drohende Gefahr des Relativismus durch Hervorhebung der Notwendigkeit der axiologischen Gesichtspunkte im Geiste Paulers zu überwinden.

Als die zurzeit lebendigste neue Bewegung im ungarischen Geistesleben gilt die existenzielle. Sie geht, wie bereits erwähnt wurde, auf Ady zurück; die geistesgeschichtliche Richtung schien nur eine Vorbereitung auf sie zu bilden. Die geistesgeschichtliche kann als die Richtung der zwischen 1875 und 1895 geborenen Gelehrten-Generation des Zeitalters von Ady bezeichnet werden, während die jüngste Generation, d. h. die 20—30jährigen, vorwiegend existenzphilosophisch eingestellt sein dürften. Brandensteins metaphysische und existenzielle Philosophie ist auch unter diesem Gesichtspunkt bezeichnend und von besonderer Bedeutung. Die geistesgeschichtliche Richtung ist aus dem Positivismus emporgewachsen und im Grunde Historismus, prüft jedoch die Tatsachen auf Sinn und Leben. Wenn sie auch nicht zu einer metaphysischen Deutung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0069
gefördert durch die DFG

des Seins und zu einem Präsentismus gelangte, so ebnete sie doch den Weg für diese.

Julius von Farkas (geb. 1894) und Anton Szerb (geb. 1901) suchten als erste (in der Zeitschrift Minerva) der literarischen Kunstauffassung dieser Generation ein Antlitz zu geben. Beide suchten ihre Literaturgeschichten in Existenzialität zu verwurzeln und — wenn auch nicht in der politischen Schicht wie Beöthy — der Entfaltung des nationalen Eidos nachzugehen und ihren Gang darzustellen. Farkas zeigt die der Konfession, Rasse und verschiedenen Landschaften der Heimat innewohnenden Gestaltungskräfte und ihren Ausdruck in der Literatur, als diese auf dem Antlitz der Vergangenheit schon ganz verblaßten, und Anton Szerb stellt die Literatur in ihrem Verhältnis zu den erzeugenden Gesellschaftschichten dar, in denen die Nation sich konkretisiert.

Szerbs Werk fußt z. T. auf der geistesgeschichtlichen Grundlegung Thienemanns, z. T. aber auf der geistesgeschichtlich-existenziell fundierten Untersuchung des nationalen Eidos von Ludwig Prohászka „Der Wanderer und der Heimatlose". (A vándor és a bujdosó, 1936, zuerst in Fortsetzungen erschienen in „Minerva" 1932—1936.) Die Bedeutung der Arbeit von Prohászka für die Ästhetik besteht vor allem darin, daß er die im nationalen Eidos vorherrschenden seelischen Eigenschaften als Dynamismus und Gestaltungsprinzip zu bestimmen sucht. Prohászka vergleicht die deutsche und die ungarische Kultur, die er beide als Stiefkinder der europäischen Kultur bezeichnet. Freiheit und Schicksal können in diesen Kulturen nie zu einer derart vollkommenen Deckung gelangen, wie es einmal in der griechischen Klassik verwirklicht wurde. Prohászka bestimmt nämlich die Klassik als einen existenziellen Zustand, in dem Schicksal und Freiheit sich gegenseitig durchdringen und dementsprechend die Freiheit die schicksalmäßigen Faktoren ganz nach ihrem Bilde formt und diese doch nicht überwuchert. Die deutsche Seele sucht diese Vollendung als ruheloser Wanderer durch dialektische Entfaltung zu erreichen und treibt mit Hilfe ihrer „Ironie" immer weiter. Eben durch dieses Streben wurde sie zum Stachel der Unruhe in der „finitistisch" auf endliche Ziele eingestellten ungarischen Seele. Die ungarische Seele fühlt sich ebenfalls fremd im Raum der Gegebenheiten, aber — dem Wanderer gegenüber — bereits als unheilbar heimatlos. Deshalb steht sie entweder in ewigem Aufruhr, oder in unstillbarem Zorn, Wunder erwartend, sich in die Vergangenheit flüchtend, und mit heiligen Symbolen bindend. So zeigt auch die ungarische Ornamentik nicht eine sich unendlich windende, bewegte Vitalität, vielmehr wird sie zum Ausdruck eines nach Abrundung trachtenden Seelentums. Von einem ebensolchen gemessen verhaltenen, aber aus ihrer Verhaltenheit immer wieder neu

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0070
gefördert durch die
DFG

auflodernden Geist zeugt die echte ungarische Musik. Der Ungar verschließt sich in eigentümlicher Weise in seine Traurigkeit und Sehnsucht, verschmilzt nicht mit ihnen wie der Slawe, richtet sich nicht gegen sie in hartem Ringen auf, wie der Deutsche, und spielt auch nicht mit ihnen, wie der Italiener, sondern flicht sie gleichsam zu einem Strauß. Diese Seele will den tragischen Gegensatz von Schicksal und Freiheit für sich selbst nicht lösen, sondern nur mildern, läßt die Probleme weiter bestehen, weicht ihnen gern aus und sucht sich ihnen gegenüber „ihr bloßes Sein behütend" zu verteidigen. In der ungarischen Geschichte lösen sich Freiheitskämpfe und Zeitalter der „passiven" Resistenz ab. Die herrschenden ungarischen Typen sind: hartnäckig geduldige Humoristen und Freiheitskämpfer, die dann zu heimatlos Irrenden und Herumschweifenden werden. Der Humor spielt in der ungarischen Seele eine ebensolche Rolle, wie die Ironie in der deutschen. Hier ist es die blaue Blume der geheimnisvollen Unendlichkeit, nach der der Wanderer sich sehnt und strebt — dort sind es dunkle Wälder, in die die Seele sich rettet, und deren fallende Blätter die Fußspur des Irrenden und Herumschweifenden verdecken und verbergen sollen.

Prohászka scheint existenzphilosophisch eingestellt zu sein und will nur in diesem Sinne von „Klassik" wissen. Die Struktur des künstlerischen Schaffens ist ihm nicht maßgebend für die Erhellung des nationalen Eidos. Trotz seiner existenzphilosophischen Betrachtungsweise vertritt er weder einen statischen, noch einen organischen Standpunkt, sondern begreift das Eidos nur als erklärendes Prinzip, und so hat es sich in der Grundlegung seiner Kulturphilosophie zur idealistischen, genauer zur phänomenologischen Auffassung bekannt. In der ganzen hier behandelten Arbeit herrscht dennoch eine starke, metaphysische und existenzialphilosophische Grundstimmung und Verfahrensweise. Sie sucht zu zeigen, wie sich aus dem Verhältnis von Schicksal und Freiheit die Existenzialität einer Volksgemeinschaft entfaltet.

Der Richtung von Prohászka stehen am nächsten Margarete Prahács, die in ihren Grundproblemen der Musikästhetik (A zeneesztétika alapproblémái 1935) die musische Bildung aus Zeitgeist und persönlichen Existenzialität der Künstler hermeneutisch zu erklären sucht; sodann Johann Barta, der bereits wegen seiner systematischen Untersuchung der Hauptwerke der Existenzphilosophie erwähnt wurde, sodann der Altertumsforscher Karl Kerényi (geb. 1896), der in Anlehnung an Rudolf Otto die apollinische und orphische Existenzweise darlegte. In den letzten Jahren bildete sich um ihn eine Arbeitsgemeinschaft, deren Arbeiten in der Zeitschrift „Insel" veröffentlicht werden. Als Ästhetiker ist Béla Hamvas (geb. 1897) mit einer Abhandlung über die Ästhetik der peruanischen Vasen hervorgetreten; er konnte an

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0071
gefördert durch die DFG

einem glücklich gewählten Muster einer uralten Kulturstufe Lebensform und Kulturtyp existenziell erschließen.

Teils unter dem Einfluß Adys, teils in den Spuren von Bartók und Kodály stehen gegenwärtig Charakter und Bestand der nationalen Kultur, wie sie in den Offenbarungen des Volkslebens am reinsten vorzufinden sind, im Vordergrund der Forschung. Die auf Anregung der Romantik auch in Ungarn begonnene Forschung nach den Schätzen des völkischen Kulturguts erfährt eine kräftige Neubelebung, wird jedoch auf methodische Grundlagen gestellt und von den Hemmnissen und Begleiterscheinungen der romantischen Forschung befreit (Julius Ortutay). Die stärkste Anregung gab dazu der völkische Gedanke, der im ungarischen Volk, das durch die willkürliche Grenzziehung des Vertrags von Trianon auseinandergerissen worden ist, eine ganz neue, bestimmte und existenziell vertiefte Auffassung über Volkstum herbeiführte. Auch in der Kunst kamen die völkischen Kräfte, nicht mehr in romantischer oder gekünstelt-naiver Form, sondern im Spiegel der heutigen europäischen Kultur zur Geltung. Diese polare Spannung, welche — noch kaum wahrnehmbar, weil zu innig erlebt — in der Dichtung Adys wirkte, kennzeichnet die Kunst der jungen Generation. Als die besten Vertreter einer solchen völkischen Kunst gelten der geniale Szekler Erzähler Aron Tamási (geb. 1897), der Lyriker Josef Erdélyi (geb. 1896) und in der bildenden Kunst Georg Buday (geb. 1907) mit seinen Holzschnitten sowie der Bildhauer Paul Pátzay (geb. 1896). An ihren Werken kann die fein strukturierte Spannung zwischen urtümlich völkischer Kultur und gegenwärtigem europäischen Geist gut aufgezeigt werden, und ihre Kunst darf zugleich als Vorbild virtuoser künstlerischer Gestaltung gelten.

Das Generationsbewußtsein meldete sich auch in künstlerischer Hinsicht in Ladislaus Németh (geb. 1901), der zur Bewußtwerdung der eigentümlich kulturellen Situation zunächst als Kritiker seinen Beitrag lieferte. Die oben erwähnte polare Spannung zwischen völkischen und europäischen Zielen wurde durch die feine Struktur seiner schriftstellerischen Persönlichkeit offenbar. Für seine Einsatzbereitschaft ist sein literarischer Wahlspruch bezeichnend: „Der Dichter bedeutet ein Unternehmen", der mit der Losung der ungarischen Literatur des abgetrennten Siebenbürgen verwandt ist: „Bekennen und im Bekenntnis standhalten!"

IX.

Die gekennzeichneten Strömungen sind für eine nicht ästhetisch, sondern existenziell ethisch und metaphysisch eingestellte Kultur charakteristisch und können nur als günstige Zeichen für die Kunstentwicklung bewertet werden. Denn da die Welt der Kunst aus metaphysischen Tiefen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0072
gefördert durch die DFG

und Problemen erwächst, so muß die existenzielle Richtung als Zeichen und Begleiterscheinung einer gesunden Kunstentwicklung und eines gesunden ästhetischen Sinnes gelten; und es ergibt sich daraus als dringende Aufgabe, die Ästhetik in diesem Sinne als methodische Wissenschaft zu fördern. Ein bedeutender Schritt in dieser Richtung war die Gründung der „Ästhetischen Hefte“ im Jahre 1933 durch Julius Mitrovics (geb. 1873), die unter Mitwirkung der beiden Kunstpsychologen Stephan Boda und Tibor Dénes im Rahmen der ungarischen „Psychologischen Gesellschaft“ herausgegeben wurden. Die ästhetische Abteilung der Gesellschaft arbeitete zunächst ohne methodische Bindungen, um die Ästhetiker aus allen Bezirken des ungarischen Geisteslebens heranziehen zu können. Die Umgestaltung der Abteilung der Psychologischen Gesellschaft zu einer selbständigen Gesellschaft für Ästhetik ist unter der Führung von Julius Mitrovics im Gange, der durch die Organisation der Gesellschaft und die Gründung der erwähnten Zeitschrift seine vier Jahrzehnte lange Tätigkeit auf dem Gebiet der Ästhetik durch geistig-organisatorische Leistungen bekräftigt. Mitrovics ist die Zusammenfassung der Ästhetik der ungarischen Klassiker (Kazinczy, Arany, Gyulai), sodann eine großartige kritische Darstellung der Geschichte der ungarischen Ästhetik (A magyar esztétika története 1928) zu verdanken. Seine Auffassung wurzelt in der Autonomie der Ästhetik. Als zentraler Begriff der Ästhetik gilt ihm der Ausdruck, weil dieser die mannigfaltigsten Beziehungen umgreift. So umfaßt er vor allem die innere Verbindung zwischen der sich ausdrückenden Person, d. h. dem Künstler und den Kunst aufnehmenden Kreisen, also dem Publikum. Damit ist die sog. „ästhetische Gemeinschaft“ bestimmt. Der Begriff „Ausdruck“ umfaßt jedoch auch den Zusammenhang zwischen Ausdrucksobjekt und Ausdrucksmittel. Während das Wesen des wissenschaftlichen „Ausdrucks“ in dem zum Ausdruck gebrachten Inhalt liegt, kann im künstlerischen „Ausdruck“ weder Inhalt noch Form vorherrschen; vielmehr besteht zwischen beiden Faktoren eine enge und unzertrennliche Verknüpfung. Als menschliches Dokument ist das Kunstwerk selbst etwas Lebendiges, Individuelles und besitzt infolge dieser Individualität einen besonderen Realitätscharakter. Durch dieses Wesensmerkmal unterscheidet sich der Ausdruck im Kosmos der Kunst vom wissenschaftlichen Vortrag, der eine möglichst neutrale und allgemeine Ausdrucksweise anstrebt. Obwohl Mitrovics die Berechtigung und Notwendigkeit einer phänomenologischen, wie auch metaphysischen Forschungsweise anerkennt und die Ästhetik vor allem als philosophische Wertwissenschaft auffaßt, betont er doch die hervorragende Bedeutung der psychologischen (strukturpsychologischen) Betrachtungsweise. Durch das Prinzip der „ästhetischen Gemeinschaft“ ist nach ihm eine über alle empirisch-individuellen Gegebenheiten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0073
gefördert durch die DFG

stehende Gesetzlichkeit begründet. Von der älteren Generation ist Mitrovics sozusagen der einzige, der durch eingehende Forschungen auf dem Gebiet der theoretischen Ästhetik sich ein selbständiges System erarbeitet hat. Andere konnten, vor allem mangels eines selbständigen Organs für Ästhetik, ihre Bemühungen nicht zur vollen Entfaltung bringen (E. Ritoók, L. Fülep). Schließlich beschränkten sich einige Ästhetiker auf die Darstellung ausländischer Systeme, wie z. B. B. Várdai (Croce) und J. Mester (Gentile). Die „Einleitungen" Paul Pitroffs zur Literaturästhetik und zur allgemeinen Ästhetik stehen in ihrer Auffassung der neuthomistischen Richtung am nächsten; ihr Realismus ermöglicht jedoch, die psychophysiologischen Ansichten zu einer herrschenden Rolle gelangen zu lassen. Die thomistisch orientierte Ästhetik ist in Ungarn noch nicht so weit „spiritualistisch" vertieft worden, wie im französischen und belgischen Neuthomismus. Noch am stärksten „vergeistigt" in diesem Sinne sind die kunstphilosophischen Ausführungen von Josef Trikál.

Für die künftige Entwicklung der ungarischen Ästhetik dürfte die letzterwähnte Richtung, wie auch die von den italienischen Ästhetikern vertretene Art des deutschen Idealismus förderlich werden. Zu größtem Dank ist die ungarische Ästhetik jedoch der deutschen Forschung verpflichtet, die ihre Problematik mit den fruchtbaren Begriffen der inneren Form und der persönlichen Gestaltung bereichert und durch diese, wie jedes wahre Meistertum, auf sie befreiend gewirkt hat, im Geiste Nietzsches mahnend: „Deine Erzieher vermögen nichts zu sein als deine Befreier."

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0074

gefördert durch die
DFG

Bemerkungen

„Der römische Brunnen“

Von

Max Dessoir

Als ich bei der Arbeit an meinem Buch „Einleitung in die Philosophie“ die Emanationenlehre darzustellen versuchte, kam mir Conrad Ferdinand Meyers Gedicht „Der römische Brunnen“ wieder in den Sinn. Denn die von der Gnosis und dem Neuplatonismus verkündete Emanation aus Gott kann mit der Tätigkeit eines Brunnens verglichen werden, der mehrere Becken desselben Mittelpunktes füllt und zum Überfließen bringt. Meyers Gedicht liegt in zwei Fassungen vor. Außerdem gibt es von Rilke die „Römische Fontäne“. Vor Jahren habe ich in ästhetischen Übungen mit den Mitgliedern meines Seminars diese drei Gebilde nach Form und Inhalt vergleichend geprüft. Was sich dabei ergab, möchte ich jetzt mitteilen.

Zunächst seien die Verse selber hergesetzt.

Conrad Ferdinand Meyer, Der römische Brunnen

Erste Fassung

In einem römischen Garten
Verborgen ist ein Bronne,
Behütet von dem harten
Geleucht' der Mittagssonne,
Er steigt in schlankem Strahle
In dunkle Laubesnacht
Und sinkt in eine Schale
Und übergießt sie sacht.
Die Wasser steigen nieder
In zweiter Schale Mitte,
Und voll ist diese wieder,
Sie flutet in die dritte:
Ein Nehmen und ein Geben,
Und alle bleiben reich,
Und alle Fluten leben
Und ruhen doch zugleich.

Spätere Fassung

Aufsteigt der Strahl und fallend gießt
Er voll der Marmorschale Rund,
Die, sich verschleiernd, überfließt
In einer zweiten Schale Grund;
Die zweite gibt, sie wird zu reich,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0075
gefördert durch die DFG

Der dritten wallend ihre Flut,
Und jede nimmt und gibt zugleich
Und strömt und ruht.

Rainer Maria Rilke, Römische Fontäne

Zwei Becken, eins das andre übersteigend
Aus einem alten runden Marmorrand
Und aus dem obern Wasser leis sich neigend
Zum Wasser, welches unten wartend stand,
Dem leise redenden entgegenschweigend
Und heimlich, gleichsam in der hohlen Hand
Ihm Himmel hinter Grün und Dunkel zeigend
Wie einen unbekannten Gegenstand;
Sich selber ruhig in der schönen Schale
Verbreitend ohne Heimweh, Kreis aus Kreis,
Nur manchmal träumerisch und tropfenweis
Sich niederlassend an den Moosbehängen
Zum letzten Spiegel, der sein Becken leis
Von unten lächeln macht mit Übergängen.

Um mit dem Gleichgültigsten zu beginnen: die erste Fassung des Meyerschen Gedichtes (M 1) ist länger als die zweite (M 2), aber kürzer als Rilkes Gedicht (R). In M 1 schildern 5 von 16 Zeilen die Umgebung des Brunnens nach Ort (römischer Garten) und Zeit (Mittagssonne), während M 2 hiervon und somit vom einmaligen Erlebnis nichts mehr enthält; R deutet hin auf den Himmel hinter Grün und Dunkel. Man kann sagen, daß in Meyers zweiter Fassung die ersten vier Zeilen der früheren Fassung durch die Überschrift ersetzt sind; bezeichnenderweise gibt Rilke seinem rokokohaft anmutenden Gedicht die Überschrift „Fontäne".

Was die äußere Form anlangt, so besteht sie bei M 1 in vier Vierzeilern mit den Endreimen a b a b; es entsprechen sich 1 und 3 mit nur weiblichen, 2 und 4 mit abwechselnd weiblichen und männlichen Reimen. Die acht Zeilen von M 2, die männliche Reime haben, lassen sich allenfalls in zwei Strophen gliedern; aber das Ganze ist doch sehr einheitlich, scharf durchgearbeitet, stilistisch meisterhaft geformt. Rilke verbindet die elf- und zehnsilbigen Verse zu einer freien Sonettenform. — Der Rhythmus von M 1 würde auch auf gleichmäßigen Regenfall passen, der von M 2 bringt Linie und Bewegung des Strahls heraus; Rilke klingt, zumal wenn laut gelesen, wie das Rieseln einer Fontäne. Die Worte Meyers zeigen das sicherste Gefühl für Gliederung und maßvolle Bewegtheit, während Rilkes überfeinerte Sprachkunst uns die leise und heimliche Lebendigkeit des Wassers anschaulich macht.

Lösen wir nun aus dem Eindruck der Erscheinung das Inhaltliche heraus — soweit das wissenschaftlicher Handhabung möglich und erlaubt ist —, so bemerken wir wohl zuerst, daß M 1 die Bewegung des Wassers in sechs Zuständen schildert und dabei für jeden Zustand eine neue Zeile und ein neues Zeitwort verwendet. In M 2 werden vier Zustände beschrieben, von denen der erste und zweite eng verbunden sind; nach dieser klaren Abfolge faßt eine Wesensschau alles zusammen. Das dritte Gedicht zeichnet zwar auch Stufen der Wasserneige, versteckt aber den Strahl und weckt den Eindruck verzauberter Stille. Da der Ausgangspunkt der Bewegung, das Aufsteigen, nicht erwähnt, und der Nachdruck auf das Sinken vom obersten zum nächsten Becken gelegt wird, so klingen die letzten vier Zeilen ab — wie es von Anfang an vorbereitet ist. Die an sich schwache Bewegung verebbt, die Stimmung endet in wunschlosem Träumen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0076
gefördert durch die DFG

Dürfen wir mit knappem Worte sagen: M 1 ist wirklichkeitsnah, M 2 gleichnishaft, R sinnbildlich? Wir beobachten, wie sich M 2 durch Fortlassen alles nicht Wesenhaften aus M 1 entwickelt hat, wie der Gegenstand, dem alle zufällige Umgebung genommen ist, Ewigkeitswert gewinnt und die Form einen Höchstgrad von Sättigung durch den Sinn empfängt. Aber wir dürfen auch nicht übersehen, daß M 2 und R trotz ihrer kennzeichnenden Unterschiede Wahlverwandte sind und sich neben der Blutsverwandtschaft zwischen M 1 und M 2 als zusammengehörig behaupten. M 2 hat den Rhythmus eines Lebens, das mit seiner Welt in innigster Verbindung steht und doch sicher in sich ruht, eines reichen und erfüllten Lebens. Das Gedicht selbst strömt und ruht. Es ist ein vorbildliches Gleichgewicht. Bei Rilke ist das Strömen zum Rieseln, das Gleichgewicht der Kräfte zum zarten Spiel geworden. Dort helle Durchsichtigkeit, hier Halbdunkel, dort Lebensbetrachtung, hier Innenversenkung. Arbeitet Meyer in weißem Marmor, so spielt Rilke mit mattgefärbten Steinchen; steht jener betrachtend, so dieser träumerisch ergriffen vor des Brunnens Wunderwerk. Meyer macht ein Lebensgesetz sichtbar: daß das Leben durch dieselbe Kraft den Dingen gibt und nimmt, ihnen Bewegung und zugleich Ruhe schenkt. Rilke läßt uns an einen Wechseltausch der Seelen denken: eine Seele, sich der andern neigend, gibt ihr so viel, daß die beschenkte reich genug wird, um weiter zu spenden.

Die drei Gebilde, jedes zusammengewachsen aus Klang und Sinn, jedes dem andern ähnlich und doch von ihm verschieden, sollten nun nochmals vom Leser dieser beschreibenden Deutung angeschaut werden.

Die Frau am Fenster

Von

Paul Wohlfarth

Das Fenster, als Motiv der Malerei überaus häufig und beliebt, scheint doch seine ganze Vielgestaltigkeit und Fülle erst in Verbindung mit der Gestalt der Frau zu offenbaren. Häufig freilich ist es nicht mehr als ein in das Bild hineingezogener Rahmen, der besonders heraushebt, was er umschließt. So blicken auf den Außenflügeln des Genter Altars die beiden Stifter, Mann und Frau, klar sich abhebend von dem dunklen Hintergrund, aus dem schlichten Maßwerk der Kirchenfenster andächtig-hingegeben in unendliche Fernen. Mantegnas Berliner Darbringung, Quentin Massys Brustbild einer Frau (Metropolitan New York), Hans von Kulmbachs Mädchen mit der Katze (ebenda), Rembrandts Mädchen hinter der Tür (1645), sie alle verkörpern diesen einfachsten Typus des Aus-dem-Fenster-sehens. Zuweilen auch steht die Frau v o r einem Fenster, das blendet oder sonst keinen Durchblick gewährt, so Lorenzettis Madonna del Latte in Siena, Konrad Witz' Verkündung im Germanischen Museum, die Verkündung Jan van Eycks um 1434 (Sammlung Mellon in Washington). Eines der ganz wenigen, uns tiefer berührenden Bilder des brillanten Dekorateurs Antonio Cifrondi aus Brescia (1657—1730) ist ein nähendes Mädchen, das vor einem verhängten Fenster sitzt, und Toulouse Lautrecs Dirne (Merion) öffnet gerade ein Fenster, vor dessen greller Spiegelung sich ihre abstoßenden Züge scharf abheben.

So ergiebig das Motiv — und die Beispiele ließen sich beliebig vermehren — schon hiernach ist, so hat es doch in dieser Begrenztheit noch nicht den eigentümlichen Reiz, der ihm in Wahrheit zukommt. Denn wenn Jan van Eyck, Petrus Christus, Holbein d. Ä., Lochner, Burckmair, Giovanni Bellini, vereinzelt auch Giorgione und Raffael

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0077
gefördert durch die DFG

ihren thronenden Madonnen als Hintergrund einen prächtig gewirkten Teppich geben, von dem die Mütterlich-Jungfräuliche sich nun in ihrer ganzen Hoheit, Schlichtheit, Lieblichkeit abhebt, so ist es dasselbe Unterstreichen, Einrahmen, Herausheben, das ein Abschweifen des Blicks, der Anteilnahme nicht zuläßt, von außen nach innen die Hingabe steigert, bis sie ihren wahren Mittelpunkt findet. Auch muß es, im Bereich des Baulichen, nicht gerade ein Fenster sein, das den Rahmen bildet, eine Tür tut oft dieselben Dienste, wie die Verkündungen des Dirk Bouts (Marienaltar, Prado) und Petrus Christus (New York, Metropolitan) zeigen, die Berliner Madonna des Jan van Eyck ist von einem Querjoch des Mittelschiffs umrahmt, und Rogier van der Weydens Frankfurter Madonna mit den Arztheiligen Cosmas und Damian tritt aus einem Zelt, dessen zurückgeschlagene Linnen zwei schwebende Englein hochhalten. Ähnlich Botticellis Anbetung in der Ambrosiana. Immer ist es das Motiv des Rahmens, das in seiner Schlichtheit und Gegebenheit alle diese Maler so bevorzugten, ohne es zu einem toten Baugliede zu machen, das freilich die künstlerischen Möglichkeiten des Fensters bei weitem nicht erschöpft.

Denn es gehört ja zum Wesen des Fensters, daß wir, aus ihm blickend, eine Welt vor uns erstehen sehen, die wir uns reich und lebendig wünschen oder träumen, und so ist es denn auch dieser Hintergrund, vor dem die Gottesmutter vor allem uns in ungezählten Darstellungen erscheint. Der Teppich, dessen bunte Pracht die Thronende von der Umwelt abhob, dem die Maler alle Schönheit und Köstlichkeit geben, damit er der zärtlich Verehrten würdig sei, ist nun zum wahren Teppich des Lebens geworden. Wohl trennt das Fenster dessen Reichtum und Buntheit von der Lieblichen, zugleich aber vermählt es sie der Erde, bringt sie, aus den unermeßlichen Höhen ihrer himmlischen Existenz, menschlicher Anbetung nahe. Wieder ist es die Verkündung vor allem, der so oft das Fenster mit dem Blick auf Wälder und Wiesen, Flüssen und Bergen, Dörfern und Burgen Hintergrund und Schmuck bildet. Die Italiener der Frührenaissance besonders, Filippino Lippi, Perugino, Lorenzo di Credi, Botticelli, haben dieser Vision, die in ihrer vollkommenen Einmaligkeit geheimnisvoll und doch vertraut eine Zukunft äußerster Erhebung und Entsagung, höchsten Jubels und Schmerzes umfaßt, den Ausblick auf eine Landschaft gesellt, die in ihrer fast rührenden Zartheit, den im ersten Grün sprossenden Bäumen, dem sanften Glanz eines mildstrahlenden Himmels, dem leisen Verklingen in weiten Fernen so recht das Abbild der eben noch Kindlichen zu sein scheint. Doch ist es nicht die Verkündung allein, der jene Maler das Fenstermotiv beigeben. Die Heimsuchung, ihr nahestehend, wird nicht minder gern, wenn auch nicht so zahlreich, mit Ausblicken ähnlicher Gestaltung verbunden, und wenn Perugino die Madonna dem heiligen Bernhard erscheinen läßt, so erschließt das Fenster den Blick auf einen Fluß, an dessen Ufern bewaldete Höhen emporsteigen. Sehr zahlreich auch Darstellungen der Madonna mit dem Kind, im Hintergrund, vom Fenster umrahmt, das Grün der Landschaft. So die Botticellis im Museo Poldo Pezzoli in Mailand und in der Sammlung Gardener in Boston, Filippo Lippis Madonna in den Uffizien und der schöne Perugino daselbst. Vereinzelt ist auch dem Tode der Maria ein Fenster beigegeben, wie in Mantegnas Gemälde in Madrid.

Reichere und weltlichere Ausblicke lassen die Maler des Nordens aus dem Fenster der Rückwand vor uns erstehen. So baut Rogier van der Weyden, wenn er den heiligen Lukas die Madonna malen läßt, im Ausschnitt des Fensters eine stolze Stadt mit Türmen, Mauern, Prachtbauten, von einem breiten Strom durchflossen vor uns auf. Ähnlich Jan van Eyck in der Rollin-Madonna des Louvre. Und in Gerard Davids unendlich rührenden Suppenmadonna erscheint im Fenster eine reiche und mächtige Wasserburg. Auch Barthel Behams schönster und seltenster Stich, die Madonna am

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0078
gefördert durch die DFG

Fenster, läßt uns die Türme und Mauern einer großen Stadt erblicken, die uns freilich nur als Staffage berühren. Ganz eigen die knieende Madonna in Stephan Lochners Geburt Christi (Frankfurt), wo die weite Schneelandschaft das Fenster weniger füllt als sprengt, wir die klare Winterluft zu atmen glauben.

Schon die Frührenaissance beschränkt das Fenstermotiv keineswegs auf die Gottesmutter. Botticelli verwendet es in mehreren Frauenportraits, etwa dem der Simonetta, der schönen und rätselhaften Geliebten des Giuliano di Medici, zuweilen allerdings ohne Landschaft, nur den Himmel als Hintergrund, mit deutlicher Annäherung an den hier zuerst erwähnten Typus des Rahmens. Die Dorothea des Sebastiano del Piombo (Berlin) sitzt vor einem Fenster, das uns in eine üppig-grüne Landschaft blicken läßt, während in Rogier van der Weydens heiliger Apollonia (ebenda), jener Vorliebe des Nordens entsprechend, aus dem Fenster ein mächtiges Gebäude auftaucht. Tizian hat seinen schönsten Venusbildern (Uffizien, Prado) ein breites Fenster beigegeben, das uns in eine reiche und fruchtbare Landschaft schauen läßt, so recht das Abbild des herrlichen Frauenleibes. Aber auch das Berliner Porträt der kleinen Strozzi mit dem Hündchen, die Herzogin von Urbino (Florenz), die Isabella von Portugal (Prado), sie alle sind Muster des Landschaftstyps. Im Laufe des 16. Jahrhunderts tritt er anderweit allerdings immer seltener auf, es ist, als ob den Meistern dieser Zeit das Motiv zu starr erschien, sie sich eine Bindung durch den viereckigen Ausschnitt nicht auferlegen wollten, aus dem Innern des Hauses hinaus ins Freie verlangten. Von Raffael kennen wir, soweit ersichtlich, nur eine Darstellung des Motivs, die Johanna von Arragon im Louvre, Lionardo hat es außerhalb des hier behandelten Zusammenhangs verwandt, im Abendmahl, wo es allgemein üblich war, in Tintorettos riesiger Produktion tritt es ganz selten auf (Dame in Schwarz, Gardenermuseum in Boston), ebenso bei Correggio (Danaë der Galleria Borghese). Auch Dürer verwendet es nur gelegentlich (Dresdener Madonnenaltar mit heil. Antonius und Sebastian). In der Geburt Mariens aus dem Marienleben befindet sich zwar in der Rückwand des Zimmers ein Fenster, doch ist es durch Holzläden fest verschlossen. Lukas Kranach, stärker in der Vergangenheit wurzelnd, zeigt es uns noch einige Male: in dem Holzschnitt Friedrich der Weise in Anbetung der Madonna, im Torgauer Altar von 1509 (jetzt in Frankfurt), in der Koburger Lukrezia. Bei Grünewald fehlt es wieder nahezu völlig. Die Verkündung des Isenheimer Altars läßt uns durch das Fenster im Hintergrund nur den Himmel erblicken.

Aber es ist nicht so, daß das Fenster damit seine Bedeutung als Motiv der Malerei erschöpft und nahezu eingebüßt hätte. Der Reichtum, der ihm innewohnt, entfaltet sich vielmehr erst jetzt mit neuer Wendung in seiner ganzen Fülle. Denn das Fenster soll uns ja nicht nur Ausblicke ins Freie gewähren, es soll vor allem das Licht in unsere Räume lassen, sie erhellen, zum Wohnen und Arbeiten dienlich und heimisch machen. Daß es dabei auf Dinge und Menschen fällt, ist ein malerisches Problem von großer Fruchtbarkeit, und es wäre verwunderlich, wenn wir nicht allenthalben auf Versuche stießen, es zu bewältigen. In der Tat, schon Jan van Eyck, der uns nun einmal auf unserem Streifzug immer wieder begegnet, hat diese Möglichkeit voll entwickelt, vor allem in der Madonna von 1433 (Melbourne) und in der Luccamadonna (Frankfurt). Maria sitzt, hier wie dort, halb nach links gewendet auf einem Thron, seine Rückwand aus kostbarem Brokat weist wieder allen Reichtum auf, der ihrer nur würdig sein kann. Liebevoll, mit gesenkten Lidern blickt sie zärtlich auf das Kind, das sie auf dem Schoße hält. Durch ein schmales Fenster zur Linken aber scheint die Sonne in das Gemach, wirft ihr warmes Licht auf das himmlische Paar, läßt die Glas- und Metallgefäße, den Zierrat des Throns, die Blumen des Brokats bald heller, bald heimlicher aufleuchten und erfüllt die Kammer mit einem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0079
gefördert durch die DFG

süßen und heiligen Zauber. Der Schlagschatten der Fensterverbleiung, der im Melbourner Bild auf die Laibung fällt, gibt dem Ganzen eine ungeheure Lebensnähe und nimmt schon viel von dem vorweg, was uns vor den Bildern Vermeers mit solchem Glück erfüllt.

Aber Jan van Eyck hat, Jahrhunderte vorempfindend, noch einen Schritt in eine andere, die bürgerliche Welt getan, sie aus der Enge des Alltags herausgehoben, verschönt und verklärt. Das gelang ihm vor allem in dem Doppelporträt des Giovanni Arnolfini und seiner Gattin, das sich seit etwa 100 Jahren in der Londoner National Gallery befindet. Wieder fällt das Licht aus dem stark verkürzten Fenster zur Linken in den dämmerigen Raum, läßt das Metall des Leuchters und des Spiegels aufblitzen, liebevoll über das Holz und Leder der Pantoffeln, die Haut der Früchte, das Pelzwerk und die schweren Stoffe der Gewänder streifen, daß wir sie in all ihrer Verschiedenheit zu ertasten, sinnlich zu genießen wähnen, läßt vor allem den Mittelpunkt des Ganzen hervortreten, die sich zum Bunde schließenden Hände der beiden Menschen, des ernsten, etwas überzüchteten Handelsherrn — in seinem Berliner Porträt tritt dieser Zug noch schärfer hervor — und der lieblichen Frau, die monumental und doch in höchster Lebendigkeit und einmaliger Situation vor uns stehen, „eine geheimnisvolle, mehr singende als sagende Erzählung“ (Max J. Friedländer).

Ins Alltäglich-Behagliche gewandelt finden wir das Wunder des Lichts, wiederum vom linken Fenster auf Mensch, Tier, Dinge fallend, in Dürers Hieronymus im Gehäuse, während Quentin Massys im Tode der heiligen Anna (Brüssel), auf alles Gegenständliche, alle Wärme des Raumes verzichtend, aus dessen nackter Kälte nur die Sterbende, die trauernd um ihr Bett Versammelten hervortreten läßt. Wieder mehr in der Art des Jan van Eyck Martin Schongauers Madonna im Gemach (Basel, Sammlung Christ).

Daß das Fenster als Eingangspforte des Lichts seinen besonderen Platz im Werke Rembrandts hat, kann uns nicht Wunder nehmen. Indem er das Licht geheimnisschwer, eigenen Lebens und unergründlichen Gesetzes voll, seinen Weg durch die Tiefen des Raumes gehen läßt, hier einen Winkel erhellend, dort das Dunkel vertiefend, hier einen Krug, dort einen Stuhl, ein Gewebe auflösend, in ein neues, rätselhaftes Sein verwandelnd, mußte ihm das Fenster besonders willkommen sein, weil es dieser unheimlichen Wanderung durch den Raum der gegebene Zugang und Mittler ist. Und so sehr ist in diesen Interieurs das Licht der Träger des Geschehens, so sehr verdrängt es — in der überwiegenden Mehrzahl der Fälle — die Menschen und Dinge von dem beherrschenden Platz, daß nichts darauf ankommt, ob es auf Männer oder Frauen stößt. Immerhin, neben den beiden Gelehrtenbildern im Louvre von 1633, dem Hieronymus von 1642 (Bartsch 105), der Jan Six-Radierung von 1647 (B. 285), dem radierten Selbstporträt von 1648 (B. 22) und vor allem der Faustradierung von 1651 (B. 270) finden wir das Fenstermotiv in der schönen Stockholmer Handzeichnung Das schlafende Mädchen (de Groot 1590), im Mädchenbildnis um 1630, in der Minerva von 1632 (Reims) und dem Tobias mit Frau und Ziege von 1645 (Berlin). Auch die merkwürdigen, gegen das Licht gezeichneten — Bayonner — Frauen an der offenen Tür (de Groot 739) gehören hierher. Und wenn in dem Tobiasbild die Frau näher am Fenster steht, vom einfallenden Tageslicht getroffen und verwandelt, die Glut des Feuers aber, jene andere für Rembrandt so bedeutsame Lichtquelle, den Mann geheimnisvoll aus der dunklen Tiefe des Raumes hervortreten läßt — der im Aufbau verwandte Tobias von 1650 (Richmond) zeigt den Unterschied nicht so scharf — so scheint es doch beinahe, als ob auch Rembrandt das Thema Frau am Fenster nicht gleichgültig war.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0080
gefördert durch die
DFG

Die Niederländer des 17. Jahrhunderts haben freilich ganz allgemein das Fenstermotiv wieder mehr zu Ehren gebracht, was sicher mit ihrer Vorliebe für Interieurs zusammenhing. Vielleicht auch waren in ihnen die Traditionen Jan van Eycks lebendiger als anderwärts die der Frührenaissance. Dous junge Mutter (Haag), Jan Steens Eheversprechen (Braunschweig) und Liebeskranke (München), Franz von Mieris' Porträtszene (Dresden), Pieter de Hoochs Mutter und Kind (Amsterdam) und Goldwägerin (Berlin), überall ist es die Frau am Fenster, die wir in ihren zwei Gestaltungen wiederfinden, mit dem Blick auf die Landschaft und mit der Verklärung durch das Licht. Doch ist auch der hier an erster Stelle erwähnte Rahmentypus diesen Niederländern nicht fremd gewesen. Dous Alte Frau am Fenster und Ferdinand Bols Mädchen am Fenster zeichnen sich plastisch von dem dunklen Hintergrund der Öffnung ab, aus der sie uns anschauen. — Die spärlichen Beispiele des Fenstermotivs, auf die wir in der Barockzeit außerhalb der Niederlande stoßen, etwa Velasquez' Las Meninas im Prado, des großen böhmischen Stechers Wenzel Hollars Frühling und Sommer aus den Londoner Jahreszeiten, Mignards heilige Cäcilie im Louvre, lassen diese Vorliebe besonders hervortreten.

In keines Malers Schaffen nimmt das Motiv aber eine so ausschlaggebende Stellung ein wie bei Vermeer van Delft. Immer malt er das Fenster, in starker Verkürzung, dicht am Bildrande, meist dem linken, zuweilen, wie bei der Wiener Atelierszene, ist es durch einen breiten, schweren Vorhang verdeckt oder sonst durch das seitlich einfallende Licht angedeutet, durch Schlagschatten kenntlich gemacht. Aber die Wirkung ist immer dieselbe. Denn dieses Licht ist nun nicht wie bei Rembrandt das wahre Thema, es hat nicht jenes eigenwillige Leben, das die Gegenstände und Menschen, auf die es trifft, zu seinen Objekten macht, verwandelt, oft auflöst und zerfrißt, sondern es läßt sie erst in ihrer eigentümlichen, unverwechselbaren Schönheit und Lebendigkeit hervortreten, umspielt sie mit einer Zärtlichkeit und Hingabe, daß ganz belanglose Dinge, eine Landkarte an der Wand, die in dickem Strahl in einen Topf gegossene Milch, das schwarz-weiße Gefält am Rückenteil eines Männerwamses, ja selbst ein Besen oder Korb nun voll einer Köstlichkeit sind, als strahlten uns plötzlich die unschätzbaren Edelsteine eines indischen Fürsten in nie geahnter Pracht entgegen. Jeder Winkel des Raumes, vom einströmenden Licht erfüllt, ist des Lebens voll, eines frohen, unproblematischen Lebens, das nach keinem Woher und Wohin fragt. Und dieser Zauber des einfallenden Lichts gibt auch den Menschen Unmittelbarkeit und Unbeschwertheit, jenes So-und-nicht-anders-Sein, befreit sie von allen Unter- und Hintergründen. Wieder sind es in der Mehrzahl Frauen, alle bis zum Letzten ausgefüllt von ihrem jeweiligen Tun. Völlig vertieft ist das rundliche Milchmädchen in das Ausgießen der Milch, daß ja nichts überläuft, kein Tropfen verspritzt. Die Briefleserin vergißt alles andere, geht völlig in dem Brief auf, den sie erhalten. Die Perlenwägerin, die Dame mit dem Perlenhalsband, die Briefschreiberin, die Musizierenden, ihnen allen ist dieselbe Haltung eigen. Das Licht, das warm und zart auf ihnen ruht, gibt ihnen etwas Leises und Leichtes, als ob sie sich dem Leben ganz hingäben, sich heiter und mühelos von seinen sanften, schmeichelnden Wellen tragen ließen. Und nicht nur das Licht dringt durch das Fenster ins Zimmer, nicht selten steht es offen und dann glauben wir, den Hauch eines lauen Lüftchens zu verspüren. Der Fenstervorhang bauscht sich leicht; wenn die Frau mit der Schenkkanne (New York) das Fenster öffnet, spielt der Wind mit den Flügeln ihrer Haube, in der Wiener Atelierszene ist der Kronleuchter aus Messing von so ungeheurer Lebendigkeit, nicht nur weil er so köstlich funkelt, sondern er scheint auch im Winde leicht hin und her zu schwanken. Die Frauen vor allem umspielt er, mit dem Lichte vereint, zärtlich und kosend, die kostbar Geschmückte, die sich wohlgefällig im Spiegel be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0081
gefördert durch die
DFG

trachtet, das Mädchen am Klavier, das etwas verlegen die Augen niederschlagende Modell, die hübsche Dienstmagd, die sich amüsiert, wenn ihr die ältliche Herrin vorwurfsvoll den Liebesbrief hinhält, das Mädchen, das den gezierten Kavalier auslacht, die dralle Dirne, die sich von dem Trunkenen das Geld zahlen läßt, ja selbst noch die gierig-verschmitzte Kupplerin. Es ist eine Welt der Frauen, auf die sich das Fenster öffnet.

Die folgenden Jahrhunderte haben das Motiv nicht mehr mit dieser Eindringlichkeit und Entschiedenheit zu gestalten vermocht. Das Rokoko zeigt es, ganz vereinzelt dastehend in Fragonards Liebesbrief um 1760 (Sammlung Bache, New York). Wieder fällt, wie bei Vermeer, das Licht von links durch ein Fenster auf die leicht über den Tisch gebeugte Schöne. Den Kopf dem Beschauer zugewendet, hält sie einen Blumenstrauß und Brief in den Händen, hinter ihr auf dem Sofa ein Hündchen. Ein reizendes Bild, aus seiner Zeit geboren, aber durchaus konventionell und deswegen mit Vermeer nicht zu vergleichen. Auch Louis J. Davids Mademoiselle Charlotte du Val d'Ognes (New York, Metropolitan) wirkt im Vergleich zu ihm kühl und nüchtern. Sehr stark von Vermeer beeinflußt oder ihm jedenfalls typenmäßig nahestehend ist dagegen der jüngst erst eingehend gewürdigte Kersting (Gustav Vriesen, Die Innenraumbilder Georg Friedrich Kerstings, Berlin 1935). Wenn hier auf die Verwandtschaft der beiden Niederdeutschen hingewiesen ist, so sei ergänzend die Vorliebe Kerstings für das Fenstermotiv und zwar in der Vermeerschen Wendung betont. Auch er hat Männer am Fenster gemalt, wie sein Selbstporträt, die Bilder seines größeren Freundes Caspar David Friedrich zeigen. Aber gleich Vermeer bevorzugt er, vom Fenster beschienen, die Welt der Frau. Bald steht sie, ihr langes Haar strählend, am Spiegel (1827, Kiel), bald beugt sie sich am Stickrahmen eifrig über die Arbeit, bald sitzt sie am Flügel oder steht mit dem Partner am Fenster. Immer fällt durch dieses das Licht auf eine bürgerlich-schlichte, etwas nüchtern-kühle Umwelt, bescheiden ausgestattet mit den einfachen Möbeln und Kleidungsstücken dieser sparsamen Zeit. Von der Landschaft sehen wir durchs Fenster nichts oder nur leise Andeutungen. Die Wärme und Lebensnähe Vermeers müssen wir vermissen, häufig wendet die Frau uns den Rücken zu und wir sehen ihr Antlitz nur im Spiegel. Aber immer ist es eine feine und liebenswürdige Kunst, die uns fesselt. Sehr bezeichnend, daß Kersting gern Blumentöpfe ans Fenster setzt.

Kersting ist der letzte Maler von Rang, in dessen Schaffen das Fenstermotiv eine beherrschende Rolle spielt. Aber wenn es sonst im 19. Jahrhundert auch nur gelegentlich vorkommt, so wird es doch durchgängig mit großer Wärme behandelt. Das gilt schon von Rethels Holzschnitt Die Genesung. Im Krankenstuhl sitzt, von schwerem körperlichem Leiden gezeichnet, eine Frau, durch das geöffnete Fenster lockt eine heitere Landschaft ins Freie hinaus, auf die eine auf Wolken nahende allegorische Gestalt weist. Gewiß, diese Gestalt erscheint uns unlebendig und überflüssig, aber das Ganze strömt doch eine starke Anteilnahme aus, die uns verständlich erscheint, wenn wir hören, daß Rethel den Holzschnitt zur Feier der Gesundung seiner eigenen Frau von schwerer Krankheit entworfen hat.

Jedem Deutschen besonders teuer ist gewiß Schwinds Morgensonne, die Mädchengestalt am weitgeöffneten rechten Fenster, die den Blick den in kühler Frische prangenden Bergen zukehrt, während im Zimmer noch Licht und Schatten im Kampf liegen, rechts die Sonne helle Flecken auf das Linnen des Bettes wirft, am linken Fenster einige Strahlen sich durch die geschlossenen Läden hineinstehlen. Es ist gewiß Schwinds gelungenstes Bild und jedenfalls ein Hauptwerk des Fenstertyps. Ist es ein Zufall, daß auch Menzels schönste Radierung eine Frau am Fenster ist? Sie ist über ihrer Handarbeit leicht eingenickt, und nun fällt die Sonne auf ihre lieblichen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0082
gefördert durch die
DFG

Züge, ein laues Frühlingslüftchen weht ins Zimmer, mischt den Duft des Gebüsches draußen mit dem des Rosenstraußes auf dem Fensterbrett und schlägt die Gardinen leicht zurück, während im Grün zwitschernd ein Vöglein sitzt.

An Größe freilich können alle diese Werke sich den Denkmälern der ferneren Vergangenheit nicht messen. Hier diente das Fenster dem Kulte der Madonna, es adelte und verklärte die Frauen, hob die Dinge des Alltags in ein Reich des Schönen empor, zeigte uns die Geheimnisse und Wunder des Lichts. Die Werke des 19. Jahrhunderts sind bei aller Liebenswürdigkeit, die ihnen eignet, Produkte einer bürgerlichen Kultur und Gesinnung, denen jene anderen, weiteren Welten nicht zugänglich waren. Das soll ihren Wert nicht herabsetzen, nur Standort und Grenzen bezeichnen. Innerhalb ihrer können wir aber noch einen besonderen Typus feststellen.

Die neuere Freilichtmalerei hat auf dem Gebiete des Porträts mit besonderen Schwierigkeiten zu kämpfen. Stellt man den Menschen in die Landschaft, so drohen zwei Gefahren. Entweder er wird durch die auf ihn einströmenden Lichtmassen und Farbwirkungen aufgelöst, zur Augenblickserscheinung gemacht, die Persönlichkeit als Bleibendes verwischt. Oder die Landschaft wird zur bloßen Staffage. Wie schwer hier ein Ausgleich zu finden ist, hat Waldmann in seinem schönen Slevogt-Buch angedeutet. Es scheint nun, daß das Fenster in diesem Konflikt zuweilen als Retter benutzt wurde, indem es Landschaft und Mensch trennt und so beiden den Eigenwert erhält. Um eine bewußte und überlegte Verlegenheitslösung braucht es sich gewiß nicht zu handeln. Die besten Beispiele dieses Typs, etwa Hans Thomas Frau am Fenster von 1877 (Frankfurt) oder Karl Haiders Mädchen am Fenster, wirken jedenfalls unmittelbar und überzeugend. Das Städtchen dort, die Dorfkirche hier berühren uns keineswegs als Staffage, sondern als natürliche Umwelt der beiden lebensvollwarmen Gestalten.

Ein Bild aber hat das 19. Jahrhundert hervorgebracht, das dem Thema, jenseits alles Formalen, eine neue Wendung und Größe gegeben hat: Caspar David Friedrichs Frau im Fenster. Aus dem geöffneten Fenster blicken wir auf einen von zartem Silberdunst umwobenen Wald. Vor ihm, dicht unter uns, fließt ein Strom. Wir sehen seine Wasser nicht, aber wenn im Viereck des Fensters sich die Spitze eines Mastes vom Himmel abhebt, so ist uns das leise Hinabgleiten des Schiffes Gewißheit. Auf dieses Schiff sieht die Frau hinab, die, uns den Rücken zuwendend, sich leicht gegen die Brüstung des Fensters lehnt. Das Wunder dieses Bildes liegt nicht in der Führung oder dem Zauber des Lichts. Gleichmäßig und gedämpft webt es in dem kahlen Raum. Kein Ding in ihm, das zu buntem Leben, zu schönerer Gegenwart geweckt werden könnte. Nur ein paar Flaschen stehen auf dem Fensterbrett. Keine Landschaft, die die Frau verklärt, ihr Umwelt ist. Ihr Antlitz ist uns abgewandt, der Wald liegt verschwommen im Dunste. Aber in der unbewegten Stille, die den Raum, den Luftkörper vor ihm erfüllt, fühlen wir im Innersten, was diese Frau beherrscht: es ist die Sehnsucht, dem Schiffe in lockende Fernen zu folgen, hinaus aus dem kahlen Gemach in eine helle, warme und bunte Welt. Und mit dieser Frau, seiner Frau, steht nicht nur der Künstler selbst unsichtbar am Fenster, hinausverlangend aus der Enge des Alltags, wir selbst sind es, deren Freiheits- und Schönheitsstreben in dieser Frau Gestalt gewonnen hat. Vor Friedrich hat das Fenster Kräfte lebendig gemacht, die von außen in das Zimmer strömten, Landschaft, Licht, Sonne, Luft, Vogelgezwitscher. Ihnen hat Friedrich den entgegengesetzt gerichteten Kraftstrom gesellt. Gewiß, schon Rethel läßt die allegorische Gestalt der Genesung durchs offene Fenster ins Freie weisen. Aber es ist ein einmaliges, mehr zufälliges Verlangen, dem dieser Wink entspringt. Und wenn Schwinds Mädchen in die Morgensonne blickt, so ist es gewiß

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0083
gefördert durch die
DFG

nur heitere Freude, die ihr Herz erfüllt. Friedrichs Bild verkörpert ein Ewiges, Tiefinnerliches, Allgemein-Menschliches. Es ist die Metaphysik des Fensters.

Stilgeschichtlich aber können wir das Fenstermotiv noch einem anderen, allgemeineren Zusammenhang einordnen. Indem das Fenster bald die menschliche Gestalt umrahmt, aus dem Zusammenhang hervortreten läßt, isoliert, bald sie mit der Umwelt verknüpft, unzerreißbare Fäden zwischen ihnen schlingt, stellt es sich in den Dienst zweier grundverschiedenen Lebensgefühle, des klassisch-südlichen mit seiner plastischen Durchfühlung der Einzelgestalt und des nordisch-deutschen mit seiner Gebundenheit, seinem Untertauchen in einen lebendigen Gesamtorganismus, seiner inneren Musikalität, Gegensätze, die Heinrich Wölfflin in seinem letzten Werke „Italien und das deutsche Formgefühl" zu Formulierungen unüberbietbarer Klarheit gebracht hat. Daß wir das Fenster in der klassischen Kunst Italiens wie in der Kunst des Nordens mit derselben Vorliebe verwendet sehen, verdanken wir der Tatsache, daß es sich beiden Welten in gleicher Selbstverständlichkeit einfügt. Die Bevorzugung der Frau zu ergründen, wird nicht so leicht sein. Gewiß, überwiegend sind es Interieurs, die uns das Fenster zeigt, und das Innere des Hauses ist nun einmal das Reich der Frau. Diese Deutung, so nahe sie liegt, erscheint aber doch etwas simpel. Lassen wir es lieber dabei bewenden, daß die Zärtlichkeit und Hingabe, die die Maler der Frau entgegenbrachten, von der Madonna bis zur Geliebten, im Fenster ein willkommenes Mittel fand, sie zu beleuchten, zu verschönen, zu verklären.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0084

gefördert durch die
DFG

Besprechungen

Dietrich Bischoff: Wilhelm Diltheys geschichtliche Lebensphilosophie (Anhang: Eine Kantdarstellung Diltheys). B. G. Teubner 1935.

Demjenigen, der Wilhelm Dilthey bei wissenschaftlicher Arbeit als Begleiter und Berater heranzieht, müßte sich unwillkürlich die Frage aufdrängen, inwieweit die reiche, aber keineswegs schlackenfreie Gedankenmasse seines Werkes sub specie aeternitatis bestehen kann. Und über die philosophische Bedeutsamkeit von Diltheys Werk könnte man sich nur mit größter Vorsicht äußern. Findet sich doch die „Wahrheit" bei Dilthey weit seltener an denjenigen Stellen, die methodischer und wissenschaftstheoretischer Besinnung gewidmet sind, als daß sie im Verlaufe einer Gegenstandsbeschreibung als plötzliche Intuition in Sprach- und Gedankenführung aufleuchtet und ebenso jäh wieder verschwindet. Oder sie begleitet wohl auch in Form einer eigentümlichen Lebensintensität, die sich unmittelbar auf den Leser überträgt, den Gang einer Darstellung. Sie wird dann fühlbar in den Bezügen, während sie sich nie auf lange Dauer in freier Anschaulichkeit entfaltet; denn immer wieder verwischt sich die Grenze zwischen Gelehrsamkeit und freiem wissenschaftlichem Schaffen.

Der Verfasser der vorliegenden Studie empfindet freilich nicht das Bedürfnis einer Auseinandersetzung mit Diltheys Anschauungen. Er nimmt Diltheys Kantauffassung zum Ausgangspunkt seiner Darstellung. Der Hinweis auf Kant findet sich ebenso in der Basler Antrittsvorlesung wie in der letzten Vorlesung über das System der Philosophie, deren Kant betreffender Abschnitt hier in Nohls Nachschrift erstmalig abgedruckt ist. — Der „Kritik der reinen Vernunft", der zur vollen Erfassung der Weltzusammenhänge, die in der „Urteilskraft" geahnt sind, das historische Bewußtsein fehlte, hat Dilthey nach dem Hegelschen Gesetz der „Aufhebung" eine „Kritik der historischen Vernunft" gegenübergestellt, indem er vor allem das Verhältnis von Natur- und Geisteswissenschaften klärte. Die allgemeingültige Gesetzmäßigkeit der Naturwissenschaften ist in den Geisteswissenschaften nicht zu erreichen. Wohl aber lassen sich für die letzteren Ordnungsprinzipien auffinden, die ihre „systematische" Behandlung ermöglichen. Dies ist der Sinn der „Strukturgesetzlichkeit", die freilich immer unbestimmt und ein bloßer Grenzbegriff bleiben wird. Denn auch sie hat die Tendenz, sich von dem im „Verstehen" erfaßten Lebendigen zu entfernen. So läßt sich auf diesem Gebiete eine gewisse klare und zugleich lebensnahe Allgemeinheit erreichen, die der Verf. im Anschluß an Misch als „funktionale Objektivität" bezeichnen möchte. Daß diese Objektivität selbst, nach dem Modell der Naturwissenschaften konstruiert, ein methodischer Hilfsbegriff und als solcher aus gewissen Grundanschauungen Diltheys heraus verständlich ist, hat der Verf. anscheinend nicht erkannt. Denn dann hätte ihm klar sein müssen, daß ein methodischer Hilfsbegriff nicht die Grundlage zu einem „Ethos der neuen Wissenschaft" abgeben kann. — Er zeigt dann weiter, wie der Gegensatz zwischen Natur- und Geisteswissenschaften durch die Lehre von den aus dem Gemüt abgeleiteten Weltanschauungen überbaut wird und gelangt vermittels einer Art syllogistischen Verfahrens zu dem

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0085
gefördert durch die
DFG

„Dreigestirn“ von Zeitlichkeit, Bedeutung und Kraft. Denn da die „Zeitlichkeit“ die Fundamentalkategorie des Diltheyschen Denkens ist und Verläufe sich durch „Bedeutungen“ gliedern, so ist „Kraft“ zur Bedeutung strukturbildendes Grundelement des Lebens. „Diltheys Tat ist die Hereinnahme des Unbedingten in das geschichtliche Leben.“

Sehr viel glücklicher ist sein Verfahren, wenn er, von der Gesamtsituation der Gegenwart ausgehend, den „Wirkungszusammenhang“ analysiert. In ihm sind zwei Arten von Ordnungen gebunden: die „Systeme der Kultur“, die in menschlichen Vermögen gegründet sind (Erkenntnis, Sittlichkeit, Religiosität usw.), und die staatlichen und sozialen Ordnungen, die die Voraussetzung für die Kultursysteme bilden und sich auf Familiengemeinschaft und Herrschaftsverhältnis aufbauen. Ihrer Erforschung dienen die Staats- und Sozialwissenschaften, und Dilthey schlägt als deren gemeinsame Benennung „Politik“ an Stelle von „Soziologie“ vor und kennzeichnet sie damit als unmittelbar lebensgestaltende und den Einzelnen verpflichtende Kräfte (sollte hier etwa Einfluß von Comte vorliegen?). Die in diesem Zusammenhange zu erwähnende Behandlung des Verhältnisses von Wirklichkeit und Idee geht von einem Dilthey-Zitat aus, das tief in das Wesen der geschichtlichen Erkenntnis eindringt: „Faktizität der Rasse, des Raumes, des Verhältnisses der Gewalten bilden überall die nie zu vergeistigende Grundlage. Es ist ein Traum Hegels, daß die Zeitalter eine Stufe der Vernunftentwicklung repräsentieren. Ein Zeitalter darstellen, setzt immer den klaren Blick für die Faktizität voraus.“ Und schließlich wird klar erwiesen, daß der Begriff des „Erlebnisses“ nicht nur ästhetisch gefärbt ist: „Das historische Bewußtsein von der Endlichkeit jeder geschichtlichen Erscheinung, jedes menschlichen oder gesellschaftlichen Zustandes, von der Relativität jeder Art von Glauben ist der letzte Schritt zur Befreiung des Menschen. Mit ihm erreicht der Mensch die Souveränität, jedem Erlebnis seinen Gehalt abzugewinnen, sich ihm ganz hinzugeben, unbefangen, als wäre kein System von Philosophie oder Glauben, das Menschen binden könnte. Das Leben wird frei vom Erkennen durch Begriffe; der Geist wird souverän allen Spinnweben dogmatischen Denkens gegenüber. Jede Schönheit, jede Heiligkeit, jedes Opfer, nacherlebt und ausgelegt, eröffnet Perspektiven, die eine Realität aufschließen. Und ebenso nehmen wir dann das Schlechte, das Furchtbare, das Häßliche in uns auf als eine Stelle einnehmend in der Welt, als eine Realität in sich schließend, die im Weltzusammenhang gerechtfertigt sein muß. Etwas, was nicht weggetäuscht werden kann. Und der Relativität gegenüber macht sich die Kontinuität der schaffenden Kraft als die kernhafte historische Tatsache geltend“ (Dilthey G.S. VII). Was aber bedeutet das philosophisch, als daß das Leben dem Leben ausgeliefert ist? Während man angesichts des „Weltzusammenhanges“ und der „kernhaften“ historischen Tatsache am geschichtlichen Denken zu zweifeln beginnt und unwillkürlich nach bescheideneren Ausdrucksformen Umschau hält. „Alles was die Welt Großes und Schönes hervorgebracht hat“, schreibt Ranke an einen Freund, „möcht ich an mich heranziehen und mir aneignen, und den Gang der ewigen Geschicke mit ungeirrten Augen ansehn, in diesem Geist auch selbst schöne und edle Werke hervorbringen ... Man lebt mehr in dem Ganzen als in Person. Glaube mir, die Einsamkeit ist auch nützlich. Oft weiß man kaum mehr, daß man eine Persönlichkeit hat. Man ist kein Ich. Der ewige Vater aller Dinge, der sie alle belebt, zieht uns ohne Widerstand an sich.“

Waterloo (Canada). Hans Rabow.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0086
gefördert durch die DFG

Oskar Wulff: Lebenswege und Forschungsziele. Verlag bei Rudolf M. Rohrer in Baden bei Wien. 1936.

Diese Rückschau auf Leben und Werk ist für unsere Zeitschrift von besonderem Wert, da Wulff seit Jahrzehnten an unsern Bestrebungen den lebhaftesten und erfolgreichsten Anteil gehabt hat; er selbst gesteht, daß seine allgemein geschätzten Untersuchungen auf dem Sondergebiet der byzantinischen und slawischen Kunst ihm niemals so am Herzen gelegen haben wie die kunsttheoretischen Probleme. Trotzdem braucht er nicht zu klagen, er sei aus seinem Wege gedrängt worden, denn es ist ihm schließlich doch möglich gewesen, als Professor in Vorlesungen und als Schriftsteller in zahlreichen Veröffentlichungen seine Ansichten zu vertreten. Ja, man hat im Grunde das Gefühl, sein Leben sei planmäßiger verlaufen als bei manchem anderen. Äußerlich betrachtet ist es freilich bunt genug hergegangen. Man lese selber, wie der Knabe in Reval und Dorpat aufwuchs, der Jüngling dann 1888 an die Berliner Universität kam und hier zwar von der deutschen Kunst und Wissenschaft angezogen, von der deutschen Wirklichkeit aber enttäuscht wurde: „Ich konnte nicht verkennen, daß im Gedränge des wirtschaftlichen Lebenskampfes Anpassungsfähigkeit und Geschäftssinn bis in die akademische Jugend verbreitet war.“ Im Herbst 1895 kam Wulff an das russische archäologische Institut in Konstantinopel, einige Jahre später glückte es ihm, in Deutschland festen Fuß zu fassen. Allerdings mußte er Zeit und Kraft zwischen Museumsdienst und Dozentur teilen. Immerhin fand er in unserer 1908 gegründeten „Vereinigung für ästhetische Forschung“ einen Sammelpunkt für seine kunsttheoretischen Bestrebungen; diesen will Wulff nun, nachdem er in den vollen Ruhestand getreten ist, seine letzte Lebensarbeit widmen.

Von Anfang an war es Wulff zu tun um die Erklärung der künstlerischen Gestaltungsvorgänge durch sinnespsychologische Erkenntnis. Sein Weg begann bei Helmholtz, Wundt und Külpe und erhielt die entscheidende Richtung durch Schmarsow. In der Kunst, so lehrte Schmarsow, setzt sich der Mensch schöpferisch mit der Umwelt auseinander, und zwar durch Raumgestaltung und Zeitversinnlichung. Wulffs Deutung bestand nun darin, daß er die Ergebnisse der Psychologie, dem Fortgang ihrer Arbeit bis zu einer gewissen Grenze folgend, in Schmarsows Grundauffassung einschmolz. Das Buch schildert uns, wie es den immer erneuten Bemühungen gelang, eine klare Gesamtschau zu gewinnen. Hierbei erwies sich besonders auch unser erster Kongreß (1913) als Hilfe (vgl. S. 128 und 159). Wulff bestimmte damals den Inhalt der allgemeinen Kunstwissenschaft folgendermaßen: „sie umfaßt die Ursprungsfrage der Kunst, das System, d. h. ihre Spaltung in die Einzelkünste des Auges und des Ohres, die Untersuchung der Gestaltungsmittel und des formalen Aufbaus des Kunstwerks, sowie der seelischen Veranlagung des Künstlers und schließlich die Feststellung der biologischen und soziologischen Bedeutung der Kunst“. Auseinandersetzungen mit Müller-Freienfels, Wölfflin, Tietze führten dahin, „die Entwicklungslehre auf eine möglichst umfassende vergleichende Phänomenologie der Kunsttatsachen zu begründen“ und das Wachstum der „Bildpoetik“ zu erforschen, d. h. der Veranschaulichung des Vorstellungsgehalts und der Entfaltung der Bildphantasie in der darstellenden Kunst. Hierbei wurde Wulff durch seine Untersuchungen über die Kinderkunst gefördert. Dies alles tritt noch einmal im dritten Teil des Buches hervor, der „Bausteine“ zur Theorie und Ästhetik der bildenden Kunst enthält.

Ein Buch, reich an menschlichem und sachlichem Ertrag. Daher erfreulich und lohnend zu lesen.

Berlin. Max Dessoir.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0087
gefördert durch die DFG

Eduard Ruefenacht: Mensch und Kunst. Ihr Wesen und ihre Bedeutung. Benno Schwabe und Co. Basel 1935.

„Welch ein Unterschied zwischen dem herrischen Ausspruch des Gestalters: wo ein Wille, da ist auch ein Weg, gegenüber der schlichten Zuversicht des Gläubigen: der Wolken, Luft und Winden gibt Wege, Lauf und Bahn, der wird auch Wege finden, da dein Fuß gehen kann. Beide vertrauen. Der Eine in sein Selbst; der Andere auf Gott."

An solchen erhellenden, zur Selbstbeurteilung und inneren Richtungnahme hinführenden Bemerkungen ist das Buch reich. Keine methodische, wissenschaftliche Arbeit, weder in ihrem moralphilosophischen noch in ihrem ästhetischen Teil — und insofern kaum zu kritisieren, am wenigsten in einer Zeitschrift wie dieser. Dennoch verdient sie vielleicht auch an dieser Stelle einen Hinweis, zumal sich unter den Einzelbetrachtungen über Kunst und Musik mancherlei speziellere Einsichten finden, die auch in ein systematisches Ganzes eingebaut werden könnten.

Betrachtungen — Selbstbetrachtungen könnte man auch sagen, denn etwas Monologisierendes, fast Eigenbrödlerisches ist darin — Meditationen eines Gebildeten unserer Tage, der seinen Besitz an Lebenserfahrung und Menschenbegegnung, seine Aufgeschlossenheit für alle Werte der Kunst, seine umfassende Lektüre, die das naturwissenschaftliche, kunst- und religionsgeschichtliche Gebiet ebenso wie die philosophische und psychologische Besinnung unserer Tage übersieht, am Ende einer inneren Haltung dienstbar machen möchte, die nicht aktivistisch, auch nicht lebensfeindlich ist, sondern lebensüberwindend und insofern religiös, d. h. vertrauend auf den Kern der Welt (ohne dazu irgend welcher theologischer Vorstellungen oder kirchlicher Einordnungen zu bedürfen).

In den „Richtlinien" gibt der Verfasser seine Meinung über Menschheit und Menschentum, Sinn und Gesinnung, Schicksal und Schickung, Mensch und Kunst. Hinter diesen sehr allgemeinen Überschriften finden sich zum Teil ganz ausgezeichnete Erkenntnisse und fruchtbare Unterscheidungen.

In den „Zeugnissen" (— die Kapitel Macht und Gestaltung, Leid und Erschütterung, Wandlung und Weihe erscheinen als drei Hauptstufen des inneren Menschenweges —) wird das ganze Gebiet der Künste abgeschritten und auf seine Lebenswerte befragt; denn darauf zuletzt, nicht auf das ästhetische Genießen als solches, kommt es dem Verfasser bei all seiner Empfänglichkeit an. Die Beziehung des ersten zu diesem zweiten Teil des Buches erscheint etwas locker und überzeugt nicht ganz; mancher würde vielleicht gern noch länger mit dem Verfasser bei den ersten Betrachtungen verweilen und auf das „Kunsterlebnis", so erbaulich es sein mag, verzichten (auf das tiefere „Warum" kann hier nicht eingegangen werden). Jedenfalls hätte der Verfasser auf die Bildbeigaben Verzicht leisten können; die kleinen Photos wirken zu „kunsthistorisch" im Verhältnis zu dem, was der Autor mit ihnen sagen will und was ihm die Originale geben konnten.

Mannheim. G. F. Hartlaub.

Leo Balet: Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert, in Arbeitsgemeinschaft mit Dr. E. Gerhard, Slg. musikwissenschaftl. Abh., begr. von Karl Nef, Leipzig, Straßburg, Zürich, 1936.

Das unbestreitbare Verdienst dieses umfangreichen Werkes darf darin gesehen werden, daß es an einem charakteristischen Punkt der geschichtlichen Entwicklung einen Querschnitt legt, der es erlaubt, für diese besondere Situation einen Gesamt-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0088
gefördert durch die DFG

überblick des gesellschaftlichen Lebens zu gewinnen. Während die geschichtswissenschaftliche Betrachtung die Dinge in ihrem Wandel und Fortschritt zeigt, gibt diese Untersuchung eine Darstellung der inneren Beziehungen zwischen zwei aufeinanderfolgenden und charakteristisch voneinander unterschiedenen Gesamtformen des gesellschaftlichen Aufbaues. Es ist weiterhin sehr verdienstlich, daß in diesem weitgesteckten Rahmen das kulturelle Leben in allen seinen Formen dargestellt wird, und es bedeutet einen großen Fortschritt gegenüber den üblichen kulturphilosophischen Darstellungen, daß hier einmal in ausführlicher Breite das kulturelle Leben in seiner ganzen Verflochtenheit mit der vielfältigen gesellschaftlichen und sozialen Wirklichkeit geschildert wird. Die Kultur selbst erscheint dabei nicht mehr als ein bloßer Zusatz an Bildungsgütern zu einem sich ganz selbständig vollziehenden Sozialleben, sondern sie enthüllt sich als ein wesenhafter und schöpferischer Ausdruck eben dieses Lebens selbst. Endlich muß betont werden, daß mit vollem Recht auch die theoretische Erfassung dieses kulturellen Lebens von den Autoren wiederum als ein Ausdruck dieses sozialen Lebens mit erfaßt wird. Die Deutung und das Verstehen der kulturellen Leistungen tritt damit nicht als ein fremdes dieser geistigen Wirklichkeit gegenüber, sondern erscheint in lebendigem innerem Zusammenhang mit ihr.

Wenn man in dieser Weise das Ganze der Leistung der Autoren beurteilt, wird man über manche, vielleicht nicht ganz zutreffende Äußerung hinwegsehen dürfen; denn eine so umfassende Forschung kann naturgemäß nicht im einzelnen die volle Exaktheit erstreben. Nicht ohne Bedenken allerdings ist es, wenn die Methode der Autoren, soweit sie bewußt formuliert wird, geradezu in einem gewissen Gegensatz steht zu ihrer eigentlichen Leistung. Wollte man die Untersuchung als Ganzes methodisch charakterisieren, so könnte man mit einem Ausdruck der Autoren selbst am besten sagen: sie ist die Analyse einer „Leitwertverschiebung“ (S. 254) im Gesamtwandel des gesellschaftlichen Lebens vom Absolutismus zur Bürgerlichkeit hin. Die Autoren haben aber den unseligen Ehrgeiz, diese Deutung der Totalität des Geschehens in das Schema der „Dialektik“ zwängen zu wollen. Was eigentlich unter dialektischer Methode verstanden werden soll, wird klar und präzise nicht entwickelt. Im allgemeinen handelt es sich um eine abgeblaßte verbürgerlichte Form der marxistischen Unterbau-Überbau-These, wenn auch Äußerungen anzutreffen sind, die dem genau widersprechen (vgl. S. 210, 215, 227 f., 276 f., 297 f. und 352).

Es ist bestimmt verdienstlich, wenn die Autoren bei der Untersuchung des „Stilwandels“ jener Epoche sich nicht auf die rein künstlerischen Phänomene beschränken, sondern zeigen wollen, wie dieser Wandel mit der Neuformung des ökonomischen, industriellen und politischen Lebens zusammenhängt. Es kommen dabei durchaus einleuchtende Beispiele zutage, nur aber muß es auf das genaueste vermieden werden, die ökonomische produktionsmäßige und politische Situation als die Ursache oder auch nur den bestimmenden Grund der geistigen Wandlungen anzusehen. (Für die Beurteilung des Zusammenhanges der neuen Kulturgestalt mit dem ökonomischen Leben sind zu vergleichen: S. 31, 72, 100, 112, 245, 351, 402. Der einseitige produktionsmaterialistische Standpunkt der Autoren zeigt sich besonders auf S. 23, 81, 187. Interessante Bemerkungen zum Verhältnis von Politik oder Macht zur Kultur finden sich auf S. 41, 74, 114 und besonders 255 und 382.)

Die Darstellung gliedert sich in 5 Kapitel, die den Aufstieg des Bürgertums, den Kampf des Bürgertums um die ökonomische Selbständigkeit, den Kampf des Bürgertums um die politische Freiheit, um die soziale Gleichheit und um eine soziale Ungleichheit, aber mit bürgerlicher Superiorität durch die Steigerung des Menschlichen umfassen. Leider fehlt in dem Werk eine systematische Zusammenstellung der Hauptpunkte, in denen der beschriebene Wandel sich zusammenfaßt. Ein ungefährer Über-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0089
gefördert durch die DFG

blick ergibt im wesentlichen folgendes: Während der Absolutismus unter der Idee der unbegrenzten Macht stand und daher in allen geistigen und Lebensäußerungen eine weit ausgreifende Dynamik des Unendlichen gestaltete, trat in der bürgerlichen Welt dem eine Neigung zur Begrenzung entgegen. Der Absolutismus stand unter der Forderung der Repräsentation und er bevorzugte daher den Repräsentativstil in allen Künsten. Dem setzt die bürgerliche Welt den Gedanken der Natur und des Natürlichen entgegen, und der Mensch selbst ohne alle Repräsentativwerte tritt in den Mittelpunkt. In dem Maße nun, in dem die reine Menschlichkeit selbst gepflegt wird, ergibt sich mit Notwendigkeit die Auflösung des Nationalen zum Weltbürgertum und die Auflösung des Gemeinschaftslebens zum Individualismus. Balet zeigt eindringlich, daß gerade der übermäßige Kultus der Freundschaft in Wirklichkeit nur ein gesteigerter Egoismus und Individualismus ist, bei dem der Freund als solcher nur der Anlaß ist, um die eigene endlose Gefühlsseligkeit zu entfalten. Das Gefühl gewinnt überragende Bedeutung, mit ihm ein expressiver Stil. Brief und Tagebuch und in ihrer Folge der Roman werden vorwiegende literarische Kunstformen. Auch in der Plastik tritt die menschliche Figur in den Mittelpunkt und selbst in der Musik von Gluck dominiert durchaus die menschliche Stimmung und das menschliche Gefühl. Innerhalb dieser bürgerlichen Welt zeigt sich eine schicksalsvolle Wandlung dadurch, daß mit dem Zusammenbruch vieler hochgespannter politischer Hoffnungen der ursprünglich ganz realistische bürgerliche Geist sich mutlos oder jedenfalls resignierend in die romantische Illusion zurückzieht.

Hamburg. Werner Ziegenfuß.

F. Adama van Scheltema: Die Kunst unserer Vorzeit. Leipzig, Bibliographisches Institut, 1936.

In seinem Buch „Die altnordische Kunst", das 1923 erschien, hatte es Scheltema mit Erfolg unternommen, die altnordische Ornamentik nach Formbestand und Formentfaltung durch die ganze Vorzeit hindurch darzustellen, von der Jungsteinzeit (dem Neolithikum) her über die Bronzezeit bis zum „Völkerwanderungsstil" der schon nachchristlichen Periode der germanischen Eisenzeit. Es war ein Erfolg der kunstwissenschaftlichen Methode: an die Stelle der äußerlich registrierenden Bestandsaufnahme und der äußerlich kausalistischen Betrachtungsweise der Form und des Formwandels setzte Sch. die heute allein zureichende Begründung aus inneren geistigen Triebkräften, und eben dadurch gelang es ihm, zum erstenmal die volle Eigenart und Eigenbürtigkeit der altnordischen Kunst und den einheitlichen Zusammenhang ihres Aufwachsens darzutun. Die Jahre der Entstehung dieses Buches standen im Zeichen des Stilbegriffs und der Stilentwicklung — man hatte die Stillehre von Alois Riegl entdeckt, und Wölfflins „Kunstgeschichtliche Grundbegriffe" regten zur Nachfolge an. In dieser Neuausrichtung der Methode bedeutete das Buch Sch.'s eine der hervorragendsten Leistungen der kunstwissenschaftlichen Forschung: eine ganze Kunstepoche, dazu noch diejenige unserer Vorfahren, die von der zünftigen Kunstgeschichte als belanglose Primitiverscheinung beiseite geschoben wurde, erstand da in ihrer unbezweifelbaren Herrlichkeit und genetischen Gesetzlichkeit vor den Augen der Nachfahren.

In dem neuen Buch hat Sch. zu der früheren Darstellung der Ornamentik diejenige Ergänzung und Ausweitung gegeben, die noch wünschenswert geblieben war. Er hat über die Formkonstruktion der Ornamentik hinaus auch die anderen Arten der bildenden Kunst erörtert, und er hat dann die Gesamtheit der Kunsterscheinungen zugeordnet zur geistigen Struktur der vorzeitlichen Nordgermanen, zu den weltanschau-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0090
gefördert durch die DFG

lichen, religiösen und gesellschaftlichen Bedingungen und Verhältnissen. So erscheint nun diese Kunstgesamtheit als die Lebensäußerung und Formierung des altnordischen Kulturorganismus.

Es gibt neben der Ornamentik eine höchst bemerkenswerte Mal-Baukunst. Im Neolithikum die aus riesigen Steinen gefügten Grabmal-Bauten: die Dolmen, die Ganggräber (Hünenbetten oder Riesenstuben) und schließlich die Steinkisten. In der Bronzezeit an Stelle der zurücktretenden Gräber die Malgestaltung der Kultplätze, aus einfacheren Formen aufsteigend bis zu jenen ausgedehnten und imposanten Steinmal-Ordnungen, von denen das englische Stonehenge-Heiligtum, wenn auch trümmerhaft, erhalten ist. Man hat Stonehenge als eine Stätte des Sonnenkults gedeutet. Sch. aber erklärt mit guten Gründen das Steinzentrum der Anlage für eine Darstellung der Erde, und das Ganze deutet er als die Darstellung der heiligen Ehe zwischen Sonne und Erde. In der germanischen Eisenzeit schließlich kommt es zur Setzung der Denksteine, die dem einzelnen, jetzt menschengestaltigen Gott geweiht sind.

Figürliche Kunst fällt, im ganzen genommen, im altnordischen Gebiete aus. Die Geräteplastik — kleinfigürliche Tier- und Menschengestaltungen, die den Geräten ein- und angefügt werden — erwächst in geringem Maße den von der figürlichen Kunst des Südens einströmenden Anregungen. Die kindhaft wirkenden Felszeichnungen der Bronzezeit, hauptsächlich in der südwest-schwedischen Landschaft Bohuslän vorkommend, haben mit Kunst nichts zu tun. Sie sind Äußerungen des die ganze Bronzezeit beherrschenden Sonnenkults in dessen enger Verquickung mit Toten- und Fruchtbarkeitskult.

Die Feststellung, daß figürliche Gestaltung in der gesamten altnordischen Vorzeitkunst im großen ganzen fehlt, hat ihre besondere Wichtigkeit: diese Kunst ist überhaupt figurenlos, und das ist ihre wesentliche Eigenart. Während die alten Hochkulturen des Südens und Ostens alle Arten figürlicher Gestaltung entwickeln und ein ständiger Strom solcher Kunsterzeugnisse den angrenzenden europäischen Gebieten zufließt, um in ihnen das künstlerische Schaffen auf mannigfache Weise anzuregen, verhält sich gerade der hohe Norden diesen Anregungen gegenüber auf seine besondere für ihn charakteristische Art: er verwendet die fremden Formmotive zur Einverleibung in reine figurenlose Ornamentik, in „abstrakt geometrische" Flächengestaltung. Auch in der Tierornamentik des Völkerwanderungsstils werden nicht Tiere dargestellt, sondern die tierischen — und menschlichen — Formen werden durch einen ebenso erstaunlichen wie einzigartigen Umbildungsprozeß zu rein ornamentalen Musterkompositionen verarbeitet. Solche reine Ornamentik ist die eigentliche und wesentliche altnordische Kunst, und sie hat ihre eigene Entfaltungsgesetzlichkeit, die in der geistigen Struktur des altnordischen Menschen wurzelt und deren Entfaltung abbildet.

Gemäß der geltenden Dreiteilung in Jungsteinzeit, Bronzezeit und Eisenzeit stellt Sch. drei Perioden der Entwicklung auf: die geradlinige Gefäßornamentik des Neolithikums, die krummlinige Geräteornamentik der Bronzezeit mit den Mustermotiven des Kreises, der Spirale und des Wellenbandes, und die Tierornamentik der Eisenzeit. Es würde zu weit führen, wollten wir hier über den Wandel der geistigen Volksstruktur berichten, wie ihn Sch. überzeugend dem Stilwandel zuordnet. Jede der drei Stilperioden aber hat ihre eigene Phasen-Entwicklung, und Sch. gelangt durch die Formanalyse dazu, anzunehmen, daß es jeweils drei Phasen von derselben typischen Formbestimmung sind, durch welche jede Stilperiode ihre Entfaltung findet. In diesem Drei-Stufen-System sieht Sch. den Grundrhythmus aller künstlerischen Entwicklung: nicht nur die drei Phasen jeder Stilperiode, son-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0091
gefördert durch die DFG

dern auch das Drei-Stufen-System dieser Perioden selber, die Folge Jungsteinzeit — Bronzezeit — Eisenzeit in bezug auf die Ornamentik, und schließlich die Folge Vorzeit — Mittelalter — Neuzeit in bezug auf die Kunst überhaupt stehen in solcher systemschaffenden Stufenrhythmik des Formens.

Aber nur als Ergebnis der empirischen Formanalyse sucht der Autor die systematische Formtypik aufzuweisen, eine „allgemein gültige, logisch-begriffliche Formulierung" will er von ihr nicht geben, doch sei es eine an den Atmungsprozeß erinnernde zentripetal-zentrifugale Bewegung, die sich in dem Grundrhythmus der künstlerischen (und vermutlich aller seelisch-geistigen) Entwicklung auspräge.

Hier bedarf es unserseits einer methodischen Erwägung. Jede Systemtheorie steht unter einem hohen Anspruch: wir müssen aus dem Grund-Wesen der Sache verstehen können, nicht nur daß es zum System kommt, sondern auch daß es zu dem bestimmten, der Sache selber immanenten und aus ihr ablesbaren System kommt — wir müssen aus dem Kunstwesen begreifen und verstehen können, daß und wie es zur Stilentwicklung als einer systematischen Formtypen-Entfaltung kommt.

Als Sch. das erste Buch „Die altnordische Kunst" schrieb, stand er, wie gesagt, in der Ebene der von Wölfflin angeregten Stiluntersuchungen, und diese beschränkten sich auf die rein empirische Formanalyse. Damals empfand man sehr bald das Ungenügende solcher bloßen Empirie, und es entstanden jene Schriften, welche die stilistischen Formtypen und ihre systematische Entfaltung aus der geistigen Struktur der volklichen Kulturkreise zu begründen und zu verstehen suchten, aus der Weltanschauung und deren geschichtlichem Wandel. Es bedeutet den großen Fortschritt des neuen Buches „Die Kunst unserer Vorzeit", daß es sich methodisch in der Ebene dieser Schriften hält: alles ist nun getan, um die aufgewiesenen Kunsttypen an die altnordische Weltanschauung und ihren Wandel anzuknüpfen und aus ihnen zu verstehen — nur gerade die Drei-Stufen-Systematik bleibt zurück, fällt zurück in jene frühere methodische Haltung der bloßen Empirie. Vielleicht ist sie richtig, vielleicht ist sie falsch, wer weiß! Wir müssen Sch. hier zu bedenken geben, wie schnell Wölfflins empirische „Grundbegriffe" verblaßten, weil sie keine echten Grund-Begriffe waren.

Sch. selber betont die Notwendigkeit der organischen Kulturgeschichte: daß die Kulturgemeinschaft ein lebendiger, in ständigem Wachstum begriffener Organismus sei, dessen Lebensgesetze ergründet werden müssen. In der Tat hat die kunstwissenschaftliche Methode, über jene Erkenntnis des allgemeinen Grundbezuges von Weltanschauung und Stil hinaus, ihre letzte und höhere Stellung einzunehmen: nicht nur daß die Kunst eine Sphäre von Organismen ist, in denen der Volksorganismus seine kulturelle Lebensgestaltung und -entfaltung vollzieht, sie steht dann auch, gewissermaßen selbstverständlich, in der Gesetzlichkeit des biogenetischen Wachstums. Das heute vordringliche Problem des Bezuges von Volk und Stil kann seine strenge Lösung nur finden, wenn Stil und Stilentwicklung begriffen und verstanden sind als die immanente biogenetische Wachstumsgesetzlichkeit des Volksorganismus in der schöpferischen Sphäre seiner weltanschaulichen Gestaltung.

Das Bild der altnordischen Kunst, wie es nach den bisher erwähnten Gesichtspunkten entsteht, erfährt seine volle Abrundung dadurch, daß diese Kunst in den geschichtlichen Zusammenhang hineingestellt wird, in dem sie ihren Ort hat: sie wird abgegrenzt gegen die Urzeit, sie wird gewissermaßen herauspräpariert aus den benachbarten Kunstprovinzen und den südlichen Einflußgebieten, und es wird an ihr schließlich der Übergang in das christliche Mittelalter aufgewiesen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0092
gefördert durch die
DFG

Schon in dem früheren Buch „Die altnordische Kunst“ hatte die Abgrenzung der Vorzeit gegen die Urzeit, die Abgrenzung also der neolithischen Kunst des altnordischen Bauerntums gegen die bildnerischen Erzeugnisse der paläolithischen Jägernomaden, den Anfang gemacht. Mit gewichtigen Argumenten hatte Sch. die Anschauung vertreten, daß die paläolithischen Höhlen- und Felsenbilder ebenso wie die geschnitzten kleinen Menschen- und Tierfiguren außerkünstlerische Erzeugnisse seien, und daß der Körperschmuck ebenso wie die ornamentale Verzierung der Geräte eine Art von Pseudoornamentik dieser Urzeit bildeten, während erst mit der neolithischen Gefäßornamentik die Kunst im dezidierten Sinne, als die geistig schöpferische Gestaltung in bezug auf einen stofflichen Gegenstand — in bezug auf die Zweckform des Gefäßes — erwachse und zu genetischer Entfaltung gelange. In dem neuen Buch fügt Sch. den früheren Argumenten die entscheidende Begründung aus der geistigen Struktur der paläolithischen Menschen hinzu: diese Menschen waren, wie es das heutige Kind in seinem noch rein naturhaften Bildungsstadium auch ist, Eidetiker, und das Rätsel der so erstaunlich vollendeten Höhlen- und Felsenmalereien löst sich durch diese Erkenntnis, daß sie eidetische Anschauungsbilder sind.

Das Abschlußthema des Buches von Sch., der Übergang der altnordischen Ornamentik ins christliche Mittelalter, führt zu ein paar aufschlußreichen letzten Kapiteln: die Begegnung der altnordischen Mentalität mit dem Spiritualismus des Mittelalters und die entsprechende Begegnung der altnordischen Kunsthaltung und Kunsttradition mit den christlich mittelalterlichen Formbedingungen und Formzielen wird erörtert. An den Beispielen der Wikingerkunst, der irischen Buchmalerei, der britischen Kunst des 7. und 8. Jahrhunderts wird insbesondere die konflikthaltige Lage dieser Begegnung verfolgt, deren Austrag die Germanisierung Europas bedeutet. Die Absicht Sch.'s, an die Stelle der falschen kunsthistorischen Folgeordnung „griechisch-römische Antike — Mittelalter — Neuzeit“ die andere, germanisch bestimmte Folge „Vorzeit — Mittelalter — Neuzeit“ zu begründen, ist damit in ihr Ziel eingemündet.

In streng wissenschaftlicher Arbeit, mit einer enormen Kenntnis und Überschau des gesamten prähistorischen und kunstgeschichtlichen Materials und mit unüberbietbarer Fähigkeit des Formsichtens und Formvergleichens ist Sch.'s Werk geschaffen. Es birgt einen großen Reichtum an Forschungsgängen und Forschungsergebnissen. Von seiner Aktualität braucht gar nicht die Rede zu sein. Festgestellt aber sei noch, daß hier die dauernde Grundlage bereitet ist, auf der sich jede Geschichtsschreibung erheben muß, welche die deutsche Kunst des Mittelalters und der Neuzeit in Gemäßheit zur geistigen Haltung der Gegenwart darstellen will.

Berlin. Ludwig Coellen.

Heinrich Lützeler: Die christliche Kunst Deutschlands. (Buchgemeinde Bonn, Belehrende Schriftenreihe. 12.) Bonn, Verlag der Buchgemeinde 1936. Geb. RM. 5.80.

Der fleißige katholische Kunstschriftsteller Heinrich Lützeler, der im vergangenen Jahre die 3. Auflage seines Werkes „Die christliche Kunst des Abendlandes“ veröffentlichen konnte, beabsichtigt in dem neuen Buche eine Ergänzung jenes Werkes zu geben, „wobei freilich die neue Zielsetzung einen völlig anderen Aufbau der Untersuchung fordert“ (7 f.). Sein Thema ist hier die in unserem völkischen Aufbruch akut gewordene und leidenschaftlich umkämpfte Spannung: Deutschtum — Christentum. „Ist es eine schöpferische oder eine zerstörerische Spannung?“ Es geht um die Frage, „ob die christlich-deutsche Kunst im Kern deutsch und zugleich christ-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0093
gefördert durch die DFG

lich ist: hat sie wirklich den ganzen deutschen Menschen umfaßt — in seiner Leiblichkeit und in seiner Geistigkeit, in seinem häuslichen und in seinem öffentlichen Leben, in seiner Liebe zur Natur und in seiner Sehnsucht nach Staat und Reich?" „Die Kirche könnte die Kunst noch so sehr geschätzt und noch so tatkräftig gefördert haben, der Umfang der christlich-deutschen Kunst könnte noch so weit und ihr Rang noch so hoch sein — trotzdem könnte die Antwort auf die Frage, um die es hier geht, verneinend ausfallen." „Erst dies würde im eigentlichen Sinne von christlich-deutscher Kunst zu sprechen rechtfertigen, wenn in ihr ungebrochen und eigenartig das Christliche, ungebrochen und eigenartig das Deutsche sich offenbarte" (10).

Die Gefahr lag nahe und der Verdacht könnte aufkommen, daß ein Werk dieser Art von allgemeinen oder voreingenommenen Raisonnements überwuchert sei, daß viel geredet und wenig gesagt werde. Demgegenüber darf mit allem Nachdruck und mit aller Anerkennung ausgesprochen werden, daß Lützeler, wie er selbst mit Recht bemerkt, mit seiner Fragestellung an die deutsche christliche Bau-, Bild- und Gebrauchskunst nicht etwa eine Ausschaltung der Wissenschaft vollzieht, sondern eine Auswertung der Wissenschaft, die die kunstgeschichtliche Forschung nicht nur aus ihrem Dasein als Spezialwissenschaft, als Wissenschaft des Stils und der Formen und der kunstgeschichtlichen Einzelheiten bewußt herausführt und dem völkischen Leben verpflichtet, sondern ihr auch als solcher im vollen Sinne des Wortes gerecht wird. Wie in dem ganzen ungemein sauber gedruckten Buche nicht ein Druckversehen steht, so steht darin wohl auch kaum ein Satz, der wirklich überflüssig wäre. Von der großen kunstwissenschaftlichen Belesenheit und Sachkenntnis des Verfassers zeugt das umfassende, 292 Nummern zählende Verzeichnis benutzter Bücher, auf die im Text immer wieder knapp und geschickt, ohne den Leser zu stören, verwiesen ist, ebenso wie der Text selbst vermöge der hervorragenden Umsicht, mit der die Fülle der Kunstwerke herangezogen und in voller Beherrschung der in ihnen verkörperten Werte, Ideen und Probleme verarbeitet ist.

Die systematische Erfassung des kunstgeschichtlichen Stoffes geschieht im Sinne der gestellten Aufgabe in drei Hauptteilen. Der erste Teil: Der Mensch in der Welt („was sagt die christlich-deutsche Kunst aus über Mann und Frau, über die Beziehung zum Mitmenschen, über die Verbundenheit mit der Natur?", S. 13—103), Zusammenfassung des ersten Teiles: Der Genter Altar (104—106); der zweite Teil: Der Mensch und das Übersinnliche („es wird diejenige Kunst betrachtet, in welche der Deutsche seine Erfahrungen des Absoluten niedergelegt hat", S. 107—190), Zusammenfassung des ersten und zweiten Teiles: Der Isenheimer Altar (191—193); der dritte Teil: Volk vor Gott (Volk in der Welt, Volk im Aufbau, Volk im Reich, S. 195—258), Zusammenfassung des Ganzen (259—261). Die Darstellung, in der die neuere Kunst vor der älteren zurücktritt, stellt an der deutschen Kunst Dinge heraus, die über aller Ästhetik und Formproblematik vielfach zu kurz gekommen oder unbeachtet geblieben waren. Sie ist dadurch noch besonders verlebendigt, daß in sie wieder und wieder Hinweise auf die deutsche Dichtung von der vorchristlich-germanischen bis zur neuesten Zeit einverwoben sind. Der Verfasser ist hierbei weitherzig genug, beispielsweise auch den großen Propheten des Deutschtums, Martin Luther, wiederholt zu Worte kommen zu lassen.

So sehr das flüssig geschriebene Buch vor allem gedacht ist zur Unterrichtung jener völkisch, kultur- und geistesgeschichtlich Interessierten, denen es an der deutschen christlichen Kunst zu zeigen weiß, daß beide, das Christentum und der deutsche Mensch, sich beiderseits viel gegeben haben und daß das Christentum dem Deutschtum in der Kunst nicht nur nicht geschadet, seinen Charakter in ihr nicht verbogen oder verkümmert, sondern es viel mehr bereichert, vertieft und geadelt hat, ohne ihm

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0094
gefördert durch die
DFG

irgend etwas von seinem eigenen Gepräge zu nehmen, so sei doch ausdrücklich darauf hingewiesen, daß nicht zum wenigsten gerade auch den Kunsthistorikern seine Lektüre zu empfehlen ist; denn es ist reich an guten Analysen, trefflichen ästhetischen Formulierungen und nicht zuletzt an ikonographischer Belehrung. 10 Textfiguren und ein Bilderanhang mit 114 vorzüglichen Abbildungen runden das gediegen ausgestattete Werk ab, das auch um seines billigen Preises willen sich weitere Kreise erschließen wird.

Berlin-Grunewald. Georg Stuhlfauth.

Fritz Schumacher: Strömungen in deutscher Baukunst seit 1800. Leipzig E. A. Seemann (1935).

Fritz Schumacher, der um das deutsche Bauwesen und die Baukunst des letzten Menschenalters hochverdiente ehemalige Oberbaudirektor von Hamburg, hat dies Buch vom Standpunkt des Schaffenden, nicht des Betrachtenden, geschrieben. Das heißt: er legt von den zahlreichen Haupt- und Seitenwegen der deutschen Architektur seit 1800 diejenigen bloß, die für unser heutiges Bauen fruchtbar gewesen sind. Es ist dabei bemerkenswert, daß Schumacher gleich zu Beginn die innere Gesetzlichkeit der Entwicklung scharf betont. Also: gerade der Praktiker sieht die Gesetzmäßigkeit des Werdens — das sollte manchen Kunsthistorikern zu denken geben, die, wie etwa neuerdings Hans Weigert in seiner Schrift „Die heutigen Aufgaben der Kunstwissenschaft", den Begriff des Gesetzes aus der Kunstgeschichte restlos streichen möchten. So stellt Schumacher für die Baugeschichte des 19. Jahrhunderts — z. T. im Anschluß an Pinders Generationsproblem — einen deutlichen Rhythmus des Geschehens fest. Die von 1780 über 1810 bis etwa 1840 aufsteigende Welle zeigt die Vorherrschaft des „Architektonischen", die sich vor allem in der klassischen Neigung dieser Periode ausprägt. Dagegen steht die absteigende Welle von 1840 über 1870—1900 im Zeichen des Malerischen, was in den „eklektisch zerrinnenden Tendenzen der Zeit" zum Ausdruck kommt. Vom Wellental um 1900 führt dann eine neue aufsteigende, vorwiegend architektonisch bestimmte Wellenbewegung über 1930 zu einem Wellengipfel, der noch im Dunkeln liegt. Es ist also, wie wir hinzufügen dürfen, im großen ganzen der gleiche Rhythmus der Formentwicklung, der sich auch in der Bildhauerei, Malerei und im Kunsthandwerk seit 1800 ausprägt, und es wäre eine lohnende Aufgabe, einmal den Stilwandel seit 1800 in allen Kunstarten aufzuzeigen.

Das 1. Kapitel ist der Zeit von 1800—1840 gewidmet. Schumachers Liebe gilt vor allem dem älteren, vorwiegend Berliner Klassizismus, dessen „keineswegs griechischen, sondern rein deutschen Charakter" er mit Recht betont. Aus dem Berliner Kreis ging Weinbrenner hervor, der — wie der Verfasser nachweist — als einziger die neuen städtebaulichen Aufgaben erkannte und erfolgreich in Angriff nahm. Gerade in diesem Punkte versagte vielfach selbst Schinkel, dessen geniales Künstlertum sich am reinsten im Einzelbau ausdrückt: seine städtebauliche Fantasie geht nicht auf die Gestaltung von Räumen, sondern wie seine romantischen Bühnenbilder auf Achsen und Blickpunkte. Hier liegt — wie Schumacher treffend bemerkt — der Keim zur Auflösung des Städtebaus als Kunst der „Regie der großen Massen".

Als um 1840 der Ansturm der Technik mit einer Fülle neuer Probleme einsetzt, ist die Baukunst nur schlecht gerüstet. Rein formale Fragen des „Stils" stehen im Vordergrund; neben der klassischen verstärkt sich die mittelalterlich-gotische Strömung, mit der sich eine Erneuerung des Backsteinbaus verbindet. In dieser Linie steht der zunächst in Hamburg, später in Christiania wirkende Alexander de Chateauneuf, dessen Bedeutung Schumacher zum ersten Male gerecht wird. Ihm verdankt

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0095
gefördert durch die DFG

Hamburg im wesentlichen die ausgezeichnete Neugestaltung der Innenstadt nach dem Brande von 1842. An den Hamburger Plänen war auch Gottfried Semper beteiligt, dessen — bereits von Schinkel erkannte — geniale Begabung als Architekt und Städtebauer Schumacher meisterhaft schildert. Nicht das äußere Gewand seiner Bauten — italienische Renaissance —, sondern die Kraft der Gesamtgestalt und die Verteilung der Massen ist das Entscheidende an Sempers Werken. Sein tiefes Verständnis für zwei wesentliche Elemente der Architektur: Funktion und Konstruktion macht ihn zum Vorläufer der jüngsten architektonischen Bewegung. Im übrigen ist freilich diese Periode gekennzeichnet durch das weitgehende Versagen in städtebaulicher Beziehung, das sich am katastrophalsten in Berlin ausgewirkt hat, das sich allmählich zur „größten und ärgsten Mietskasernenstadt der Welt" entwickelte. Das Kritische der Lage wird um 1870 offenbar; als damals die „beispiellose Bautätigkeit in Deutschland einsetzte, fand sie unter dem Begriff Architektur nicht mehr etwas Einheitliches vor: die ästhetische, die soziologische und die praktische Seite des Bauens klafften auseinander". Bei dem unheimlichen Anwachsen der Großstädte in den letzten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts wird über zahlreichen anderen Aufgaben die wichtigste vollständig vernachlässigt: die Gestaltung des Massenwohnbaus. Dafür entfaltet sich auf dem Gebiet des repräsentativen Monumentalbaus ein Prunkstil von — wie Schumacher sehr richtig betont — durchaus internationalem Gepräge. Dennoch verwahrt sich der Verfasser gegen die allzu bequeme vollständige Verurteilung der Baukunst dieses Zeitraumes als charakterlos und unschöpferisch. Inmitten eines oberflächlichen oder wissenschaftlich-trockenen Eklektizismus erheben sich die Bauten eines Martin Gropius, in dem noch etwas vom Geiste Schinkels lebendig ist, oder einer „wahrhaft dionysischen Begabung" wie Friedrich Thiersch. Der entscheidende Umschwung setzt mit dem Wertheimbau Messels ein, der hier als erster für die neuen Möglichkeiten des Eisenbetonbaus die entsprechende Gestaltungsform fand. Dagegen stand man noch um die Jahrhundertwende den neuen, riesenhaften Anforderungen des Städtebaus in der Hauptsache hilflos gegenüber, was in der überwiegenden Planlosigkeit der Städteerweiterungen deutlich zum Ausdruck kommt: „die Bahnhofstraße wird das traurige Symbol dieses unorganischen Vorgangs".

Erst um 1900 setzt die energische Abkehr vom Eklektizismus ein; das „freie Gefühl des Schaffenden" empört sich wider „das unfruchtbar gewordene Verstandesreich der historischen Bildung". Die Keimzelle des neuen Werdens bildet das Ornament, das Kunstgewerbe. Der „Jugendstil", dessen entwicklungsgeschichtliche Bedeutung neuerdings auch von kunsthistorischer Seite (Schmalenbach, Michalski u. a.) klar erkannt worden ist, sucht zunächst in der Gestaltung von Gerät und Innenraum den Stilkarneval des Fin de siècle erfolgreich zu überwinden. War auch der Weg — vom Ornament zum Bauwerk statt umgekehrt — noch nicht der richtige, so war doch die Bahn frei für die gesunde Entwicklung zum Deutschen Werkbund und damit zu einer schöpferischen Erneuerung der Architektur und des Kunsthandwerks. Ausgezeichnet ist hier die aufsteigende Entwicklung vor dem Kriege dargestellt, an der Schumacher ja selbst hervorragenden Anteil genommen hat. Die Licht- und Schattenseiten im Schaffen des großen Anregers van de Velde werden sorgsam abgewogen, die bahnbrechende Leistung Berlages und Otto Wagners wird gebührend gewürdigt, und die neuen organisatorischen Kräfte werden ebenso eingehend beschrieben wie die maßgebenden Einflüsse neuer Techniken und Werkstoffe (Eisen, Eisenbeton, Glas, Skelettbau), neuer Aufgaben und eines neuen ästhetischen Wertgefühls. Mit dem gleichen überlegenen Urteil ist auch die vielfältige Entwicklung der deutschen Architektur nach dem Kriege geschildert. Allerdings: daß es sich hier — trotz vieler Übertreibungen und verfehlter Experimente — um eine große Bewegung handelt, die mit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0096
gefördert durch die
DFG

den letzten Resten eines überlebten Historismus endgültig Schluß gemacht und eine neue, unserer Zeit gemäße Formensprache entwickelt hat, wird doch zu wenig deutlich. Die gewiß berechtigten Bedenken gegen eine Übersteigerung des Sachlichkeitsgedankens bis zu einer technischen Romantik dürfen nicht darüber hinwegtäuschen, daß hier mit überwältigender Folgerichtigkeit ein neuer „Stil" im Entstehen ist, an dessen Ausbildung Deutschland entscheidend mitgewirkt hat — man denke nur an die Bezeichnung „estilo tedesco" in Italien! Und ist es nicht für die mitreißende Macht der neuen Stilbewegung charakteristisch, daß auch die führenden Meister der älteren Generation für ihr Schaffen nach dem Kriege aus dieser Bewegung starke und wertvolle Kräfte gezogen haben? Bei der Aufzählung der Vorläufer vermissen wir den Amerikaner F. L. Wright und den vielleicht genialsten holländischen Architekten der Gegenwart Dudok. Das von jeher heiß umstrittene Schaffen von Walter Gropius wird um seines konsequenten Rationalismus willen z. T. scharf kritisiert; auf seine entwicklungsgeschichtliche Stellung fällt durch den geistvollen Vergleich mit van de Velde neues Licht. Anerkennung finden die Bemühungen Bartnings um den neuen evangelischen Kirchenbau, uneingeschränktes Lob die großartigen Schöpfungen der Behrens, Bonatz, Pölzig, Elsässer, Martin Wagner, Hertlein, Elkart u. a. auf dem Gebiet des öffentlichen Monumentalbaus. Zu den positivsten Leistungen der jüngsten Bauperiode gehört die verantwortungsbewußte Gestaltung der Massensiedlung, in der nun wirklich die ästhetische, die soziologische und die praktische Seite wieder zu einer Einheit verschmolzen sind.

Von hohem Zukunftswert sind die letzten Abschnitte des Werkes, in denen Schumacher den Übergang vom „ästhetischen" zum „organischen" Städtebau schildert — „Städtebau ist praktische Bodenpolitik" — und die Notwendigkeit von Generalbebauungsplänen und ihrer Erweiterung zur Landesplanung darlegt. Die Landesplanung ist der grandiose Versuch, „Mächte zu beherrschen, die uns selbst zu beherrschen drohen und deren ‚freies Walten' nicht etwa freies Wachstum, sondern freie Wirrnis bedeutet". So wird diese — erst in den Anfängen stehende, gigantische Arbeit zu einem wichtigen Glied in der Neuordnung des sozialen Lebens und damit in der Aufbauarbeit des Staates.

Schumachers glänzend geschriebenes Buch ist nicht nur eine architekturhistorische Leistung von hohem Rang — indem er die soziologischen, die technischen und die wirtschaftlichen Bedingungen der Baukunst seit 1800 schildert, weist er zugleich die innere Notwendigkeit des Entwicklungsablaufs nach. In diesem Buche verbinden sich aufs glücklichste das gründliche historische Wissen und die vielseitige geistesgeschichtliche Bildung des bedeutenden Theoretikers mit dem lebendigen künstlerischen Gefühl und dem in langjähriger, umfassender Praxis gereiften Urteil des schöpferischen Architekten und Organisators.

Mannheim. Walter Passarge.

Konrad Kraus: Winckelmann und Homer (mit Benutzung der Hamburger Homer-Ausschreibungen Winckelmanns). Junker u. Dünnhaupt, Berlin 1935.

„Da Homer in seiner Sprache, wie in Athen, erkläret wurde, und man sich ein Bedenken machete, angeführete griechische Stellen zu übersetzen, weil es wenige nötig hatten, da war die Zeit der Kenntnis des Altertums unter Gelehrten und Künstlern, und Ariosto, Raphael und Michelangelo machten ewige Werke, und arbeiteten für die Unsterblichkeit. Der damalige Flor der griechischen Gelehrsamkeit war frei-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0097
gefördert durch die DFG

lich nicht die nächste Ursache der Nachahmung des griechischen Altertums bei erwähnten beiden Künstlern; aber es lag in ihr der entferntere Grund hiezu. Die allgemeine Kenntnis der Griechen lehrte denken wie sie ... Die Gelehrten dieser Zeit hatten ein großes und noch näheres Anteil an der Größe, zu welcher Raphael und Michelangelo gelangt sind." Die umfassende Vorstellung vom Griechentum, innerhalb deren das Plastisch-Körperliche nur ein Teilgebiet inne hat, kann nicht eindringlicher ausgesprochen werden als in diesen Sätzen aus Winckelmanns „Reiferen Gedanken über die Nachahmung der Alten in der Zeichnung und Bildhauerkunst". (Zitiert auf S. 8.) Oder um nicht sowohl vom Makro- als vom Mikrokosmos auszugehen, sei aus den Homerausschreibungen der folgende Vers vergegenwärtigt, —— *„αὐτοδίδακτος δ'εἰμί, θεὸς δέ μοι ἐν φρεσὶν οἵμας παντοίας ἐνέφυσεν"* — — (S. 18); so scheinen Selbst- und Weltbewußtsein in Eines zu fließen: „Fast in allem bin ich mein eigener Führer gewesen".

Jede einzelne Äußerung Winckelmanns scheint etwas von diesem Weltgehalt zu bewahren; man kann, wie K. es tut, vom Worte seinen Ausgang nehmen und wird immer wieder in die großen Zusammenhänge geführt werden. Nun ist aber, und auch dies wird aus K.s Untersuchung deutlich, dies Divinatorische in Winckelmanns Wesen keineswegs Grund zur Einsamkeit (vgl. Dilthey: „Fremdartig steht diese Anschauung in seiner Zeit wie Winckelmanns ganze Erscheinung"). Denn wenn K. in einem knappen Vorwort die Absicht zum Ausdruck bringt, durch „Betrachtung der Führung und Formung, die Winckelmann durch den Dichter Homer erfahren hat, einen Beitrag zum Verständnis der echten und ewigen deutschen Klassik zu geben", so ist damit Winckelmann eben in den ihm gemäßen Umkreis gestellt. Und mit dem Begriffe Klassik ist hier in sehr glücklicher Weise ein über die Jahre von Weimar weit zurückgreifender Zeitraum erfaßt. K. gibt nun keineswegs eine Zustandsschilderung, indem er etwa zunächst einen Querschnitt durch die Homerauffassungen des achtzehnten Jahrhunderts legt, sondern Deutung, „Einzelauslegung", wie er selbst es nennt (S. 19); die Überschriften der beiden Hauptteile seiner Untersuchung „Homer in Winckelmanns Leben", „Homer in Winckelmanns Werk", zeigen an, daß hier versucht wird, die Ergebnisse aus dem Innern des Gegenstandes heraus zu entfalten.

Die in Hamburg befindlichen Homerausschreibungen Winckelmanns dürften wohl den eigentlichen Ausgangspunkt der Untersuchung gebildet haben. Ihre Datierung aus der Seehausener Zeit stützt sich nur auf das Zeugnis Gurlitts; andere philologische Kriterien sind ja auch, wenn man etwa von Winckelmanns Handschrift absieht, schwerlich aufzufinden, da es sich um Auszüge handelt. Über die Handschrift bemerkt K.: „W. schrieb sehr fein und säuberlich auf besonders kostbarem gerilltem Papier, ähnlich manchen Sorten des heutigen Büttenpapiers." Nimmt man dazu die Tatsache, deren K. an anderen Stellen gedenkt, daß Winckelmann selbst Gedichte in lateinischen Distichen verfaßt hat, so wird deutlich, wie das gestaltete Wort nicht minder als die plastische Gestalt für ihn zum Gegenstand der Andacht wird. Hamanns Äußerung: „Alle Anmerkungen des Winckelmann über die Malerei und Bildhauerkunst treffen auf das Haar ein, wenn sie auf Poesie und andere Künste angewendet werden" (S. 67), könnte hier ihre erste biographische Bestätigung finden. Denn diese Homerausschreibungen sind zugleich ein „Lebensbuch" (so Kraus, S. 19); Winckelmann will sich „formieren", und so schreibt er denn Homerverse nieder, die ihn in eigenem Vorsatz bestärken, oder auch solche, die eigene Not in symbolhafter Verdichtung zum Ausdruck bringen (im Sinne jener Goetheschen Erlösung: „Und wenn der Mensch in seiner Qual verstummt, Gab mir ein Gott, zu sagen, was ich leide"). Es ist die Not des Irrenden, Gejagten, Heimatlosen, der auch Lessing ausgeliefert war, deren Vorhandensein an den Wurzeln der apollinischen Klassik in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0098
gefördert durch die DFG

Nietzsches „Unzeitgemäßen Betrachtungen“ aufgewiesen wird. „Denn er gleicht einem Vielverschlagenen“, lautet einer dieser Homerverse. „Ob mich schon Umherirren und Mangel an Pflege zerbrachen“. „Doch war weder seine Muskelkraft noch fest, noch seine Spannkraft so wie früher.“ „O Freunde, ich kann den Bogen nicht mehr spannen, nehme ein anderer ihn.“ Und damit unmittelbar verbunden das Titanenbewußtsein: „Doch dieser Mann will sein über alle anderen.“ „Allen will er überlegen sein, alle beherrschen.“ „Also erlosch auch im Tode nicht dein Gedächtnis.“ Was sich hier am Homerischen *κῦδος ἀρέσθαι* entfaltet, ist jenes unbestimmte, aber sichere Bewußtsein vom Besitze eines Ganzen, das den jungen Herder mit der Sehnsucht nach gesetzgeberischer und religionsstiftender Tätigkeit erfüllte. Denn wie die italienische Renaissance vom uomo universale, das „siècle de Louis XIV“ vom honnête homme, so ist die deutsche Klassik getragen vom neuen Lebensgefühl des universalen Menschen, der der Wirklichkeit zugewandt ist, freilich nicht im romanischen Sinne praktisch-zweckvoller Gestaltung, sondern vom Ahnen des Weltplanes geleitet. Schöne Zeugnisse über die Lebensnähe und freie Mannigfaltigkeit dieses deutschen achtzehnten Jahrhunderts mag man in dem Abschnitt nachlesen, der Homer als Erzieher behandelt und in den Maßen edler Bildung auch die Sophrosyne zu ihrem Rechte kommen läßt. Eine der Formen, in denen diese Lebenserneuerung sich äußert, ist die schöpferische Sprachkraft, die jener Zeit eignet; auf sie hat K. wenigstens hingewiesen, wenn er den „Nachdichtungen“ eines Schlegel die „Homernähe“ Winckelmanns entgegenstellt.

Doch wenden wir uns nun dem zweiten Teil der Untersuchung zu. Hier ist zunächst als Beispiel eines „Werkes“ die Apollbeschreibung gegeben. Inwiefern homerische Sprache und homerisch-mythische Bilder an ihr mitgewirkt haben, wird im einzelnen nachgewiesen. Die Äußerung Winckelmanns, daß die Beschreibung einer solchen Statue, im Zustande der Entrücktheit verfaßt, einem „Heldengedichte“ gleichen müsse, stellt die Verbindung zu Homer her. An dieser Stelle hätte nun freilich ein Doppeltes erwogen werden müssen. Erstens die Sachgesetze, die dem Beschreiben von Werken der bildenden Kunst zugrundeliegen, und die Dessoir in seinen „Beiträgen“ im Sinne einer Minderung, d. h. des Ausgehens vom zuerst erfaßten Wesentlichen und des nachfolgenden Beschreibens des Nebensächlichen deutet. Zweitens die Möglichkeit, daß Winckelmann die körperliche Erscheinung nur zum Ausgangspunkte nahm, um jenseits ihrer in seiner poetischen Sprache zur Ahnung vom Wesen der griechischen Kunst zu gelangen, das rein Griechische im Hellenistischen zu sehen; mit der Kraft idealer Anschauung, die ihm von Dilthey und Wilhelm Scherer zugesprochen wird. Vielleicht ist sogar Homer der Helfer zu dieser Ahnung gewesen. Denn Herder beschreibt beim Anblick der gleichen Statuen die dem Süden eigene Verwandtschaft zwischen Bild und „Heldengedicht“ folgendermaßen: „In Homers lichter Welt steht alles so leibhaft da; Götter und Menschen sind so wahre Wesen, wie diese Statuen, wenn sie sich belebten. Der Wohllaut, der in diesem Gliederbau herrschet, die Wahrheit, die in diese Stellungen gegossen ist, hebt auch die Gestalten jener Gesänge; und Winckelmann hat recht gesagt: die Nordländer sprechen in Bildern, da die Griechen allein auch in der Sprache Bilder geben. ... mein Auge sah ... den Gang der griechischen Epopee, den sanften und festen Tritt ihrer Erscheinungen und Gestalten. So, sprach ich, schreitet Apollo auch im Homer einher; so saß Zeus im Olymp, als Thetis zu ihm trat; dies ist das Haupt der königlichen Juno ... hier kam also der Takt der griechischen Dichtung in meine Seele.“ („Homer, ein Günstling der Zeit“, Kraus, S. 66.) Nur einem Schönheitsdurstigen freilich konnte sich am Homer diese Erkenntnis entzünden. Die „Anmut“ tritt Winckelmann im Homer ent-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0099
gefördert durch die
DFG

gegen, und der *Εφως* leitete und beseelte ihn alle Zeit. Er, dessen Äußeres für Boysen wenig Gewinnendes hatte („schlecht gekleidet und von einem alten Kummer derart entstellt, daß ich ihn kaum noch kannte"), schildert Raphael: „Eine so schöne Seele, wie die seinige war, in einem so schönen Körper wurde erfordert, den wahren Charakter der Alten in neueren Zeiten zuerst zu empfinden und zu entdecken." Ähnliche Gedanken über die Beziehungen zwischen Seelen und „Handlungen und Stellungen" wecken in ihm die Eingänge der platonischen Dialoge, und durch die schöne äußere „Bildung" seines Freundes Berg wird der Trieb zum Erziehen in Winckelmann entfacht. Schließlich rührt an die metaphysische Frage nach der Freiheit der Ausspruch: „Wir denken insgemein, wie wir gemacht sind" (S. 37).

Begreift Winckelmann diese Beziehungen zwischen Seele und Körper nicht als das Durchscheinen des Urbildes im Abbilde, sondern als Darstellung des Inneren im Äußeren, so wird seine Verbundenheit mit der deutschen Mystik nicht minder deutlich in seiner Sprache. Wiederum ist es eigentümlich, wie zu den „Neuprägungen" Gewächs und Großheit (S. 74, 76 f.) Homer und Sprachgebrauch der Mystiker zusammenwirken. Ähnliches gilt, wenn an Stellen, wo von der Vorbildlichkeit griechischer Erziehung die Rede ist, sich Wendungen finden wie: „Der unmündige Verstand, welcher, wie eine zarte Rinde, den Einschnitt behält und erweitert ...", und von der Empfindung des Schönen gesagt wird: „Es w i c k e l t sich dieselbe eher am großen als an kleinen Orten a u s". Eine Briefstelle wird in diesem Zusammenhang von K. sehr schön gedeutet (S. 88 f.), d. h. sie wird ganz einfach und streng ihrem Wortsinn nach erfaßt: „Ich habe den Schulmeister mit großer Treue gemachet und ließ Kinder mit grindichten Köpfen das ABC lesen, wenn ich während dieses Zeitvertreibes sehnlich wünschete, zur Kenntnis des Schönen zu gelangen und Gleichnisse aus dem Homerus betete". „W. sieht im Gleichnis", so erläutert K., „die Sprachfähigkeit des Dichters am nachdrücklichsten zum Vorschein kommen, er hält weiter das Gleichnis für eine Form, in der Wesentliches zum Ausdruck kommt". Hier müssen wir nun noch einmal ein Beispiel heranziehen. Winckelmann sagt von der „Empfindung des Schönen": „Deutlicher entdeckt sich dieselbe, wenn in Lesung eines Scribenten die Empfindung zärtlicher gerühret wird, wo der wilde Sinn überhin fähret, wie dieses verschiedentlich geschehen würde in der Rede des Glaukus an den Diomedes, welches die rührende Vergleichung des Lebens mit Blättern ist, die der Wind abwirft, und die im Frühlinge wiederum hervorsprossen. Wo diese Empfindung nicht ist, prediget man Blinden die Kenntnis des Schönen, wie die Musik einem nichtmusikalischen Gehöre." Mit vollem Rechte kann K. dieses dem Homer entnommene Gleichnis als „eine Offenbarung des all-einen Lebensgrundes" bezeichnen. Wir sind auf einer letzten Stufe angelangt, auf der sich Winckelmanns Werk noch einmal aus der — Dichtkunst und Bildkunst wie alle Schöpfungen des menschlichen Geistes umfassenden — Einheit rechtfertigt. Es ist das Innere, die Seele, der „Grund", in den alles Äußere „zurückgerufen" wird; dort ist „Einfalt", und Ruhe und Stille sind nicht stoische Beherrschtheit, sondern „Nähe der Gebärde und des Ausdrucks am Ursprung der Seele" (so Kraus, S. 68).

So stellt sich die vorliegende Untersuchung den Erkenntnissen Scherers oder Diltheys, die in Winckelmann einen der Großen des deutschen Geisteslebens und einen der Begründer deutscher Geschichtswissenschaft sahen, selbständig und bedeutsam zur Seite. In Ausführung und Aufbau, auch in der Sprachform, verrät sie noch gewisse Schwächen. Und wenn sich der Verfasser, was sehr zu wünschen wäre, bald einer neuen Forschungsaufgabe zuwenden oder aber die gewonnenen Ergebnisse erweitern und vertiefen sollte, so möge er auch Erscheinungen, die zu seinem Gegen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0100
gefördert durch die
DFG

stand nur in peripherischer Beziehung stehen („Barock", Milton und Klopstock, insbesondere Bodmer und Breitinger), in ihrer Eigenbedeutung erkennen und würdigen, anstatt sie mit einem allgemeinen Verdammungsurteil abzutun.

Waterloo (Canada). Hans Rabow.

Paul Böckmann: Hölderlin und seine Götter. C. H. Becksche Verlagsbuchhandlung, München 1935.

Jede Darstellung eines bestimmten Schrifttums, sofern sie ernst zu nehmen ist, wird ein Stück Psychologie bieten müssen, die Aufspürung eines Seelengewebes. Dieses Gewebe wieder wird in um so größerer Feinfädigkeit gesehen werden können, je subjektiver das Werk des Schaffenden, um den es geht, geriet.

Zweifellos hat sich kaum jemals der Inhalt einer Psyche unmittelbarer im Werk geformt als im Falle Hölderlins. Und wenn trotzdem von einem Schaffen her, daß durch das Fabulieren als solches so gut wie nichts an Seelentönen verhüllt, die Deutung dieser Psyche und ihrer Ziele kontrovers sein kann, so muß es an der Rätselhaftigkeit und Besonderheit solches Seelentums liegen. Wo aber eine große, sublime und in gewissem Sinne unheimliche Geisteserscheinung vorliegt, kann ihre Enträtselung nicht vorsichtig genug erfolgen. Jede Vermessenheit der Deutung empört hier, mag es sich auch um eine noch so glänzende Perspektive handeln, die beansprucht wird. Es gibt ein Desperadotum der Literaturgeschichte, das so wahrhafte Sünden am Geist begehen kann und begangen hat.

Im Hinblick auf solche Möglichkeiten bietet ein Werk wie das vorliegende einem zunächst eine dankenswerte Beruhigung. Denn von Seite zu Seite erlebt man ein sachtes Sichherantasten, ein äußerst behutsames Entwirren gegenüber einem oft spröden Stoff. Es kommt vor, daß man im Verfolg einer gewissen Breite der Darstellung vorübergehend ermüdet, aber immer wieder nimmt einen die Tatsache gefangen, daß hier hohe Sorgfalt und Achtung waltet, Achtung vor der Sache und gewissenhafte Bindung der Interpretation an das vorliegende Phänomen.

Die Abhandlung zielt hin auf die Deutung der Hölderlinschen Spätlyrik, umfaßt aber als für den Endzweck unerläßlich einen Überblick über die Gesamtentwicklung des Dichters. Als Schlüssel zum Verständnis der Genese wie der Vollendung Hölderlins wird die Sinnfindung dessen angesehen, was Hölderlin mit seinem „feiernden Nennen der Götter", mit diesen Göttern überhaupt meint. Die Lösung dieser Frage steht im Gegensatz zu mannigfachen früheren Auffassungen, so zu der Meinung, daß es sich dabei um eine Heroenvergottung handle (Deutung des Georgekreises) oder um eine Vergöttlichung der Elemente (Obenauer), um Personifizierungen (Gundolf), um mystische Beziehungen zum Seelen- und Ahnenkult (Pigenot) oder um rein poetisch-ästhetische Fiktionen (Böhm). Die positive Antwort lautet vielmehr dahin, daß Hölderlin als Verkünder eines eigentümlichen polytheistischen und letzten Endes doch einheitlich-umfassenden Pantheismus unter seinen „Göttern" die schließlich als durchaus real erlebten wirkenden Mächte der Natur und des Schicksals versteht, zu denen der Mensch, den sie umspinnen und durchwalten, in mystischer Demut die Hände erheben kann.

Das Werk Böckmanns zeigt den Kampf Hölderlins um diese endlich errungene Weltanschauung und weist in treuer und eindrucksvoller Folge die innere Begreiflichkeit des Weges auf. Demnach vollzieht sich von der Verflochtenheit in die kirchliche Religiosität her, mit der dieser Geisteskampf beginnt, vom Einfluß Klopstocks, Schubarts, Schillers, der Hainbündler, Matthissons aus allmählich der Übergang zu dem pantheistisch fundierten Lebensverständnis, einer Überzeugung, die im Gegensatz zu den Tübinger großen Freunden, den Systematikern, von Hölderlin stets mit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0101
gefördert durch die DFG

Glaubenstiefe erlebt worden ist. Die immer vorhandene Sehnsucht dieses Geistes, glauben und die Gegenstände des Glaubens hymnisch preisen zu dürfen, streift nach dem Abfall vom positiven Christentum zunächst ein Reich abstrakter Ideale, verzehrt sich aber dabei in dem Drang zum Mythos, der durch einen solchen Idealismus nicht befriedigt werden kann. Die Erlösung vollzieht sich in der Hinwendung zur Natur, im Erlebnis der Immanenz der eigenen Seelenzustände im Naturganzen und in der Erkenntnis, daß im Griechentum die ideale Einheit von Ich und Natur als Vorbild erschien. Mit der endgültigen Gestalt des Hyperion ist der eigentliche und bleibende Sinn der Hölderlinschen Dichtung erreicht. Hier gewinnen die in die Allheit der Natur hineingewobenen und zugleich ichbezogenen, schicksalshaften Mächte und Kräfte durch die Benennung vom griechischen Polytheismus her das für die Setzung und das Erlebnis ihrer mythischen Realität außerordentlich bedeutungsvolle Moment der Ansprechbarkeit, hier werden sie in konkretestem Sinne zu Göttern. Ebendiese Wendung von dem früheren bloß metaphorischen Nennen jener Namen zur eigentlich metaphysischen Hypostasierung ihrer Träger zeigen die Gedichte aus den Jahren 1795—1799. Vater Äther, Mutter Erde, der Sonnen- und Meergott, aber auch der „Geist der Ruhe und Unruhe im Geschichtsbereich" — das sind die Wirklichkeiten, zu deren Feier sich die Stimme des Dichters erhebt. Es folgen, immer in gleichem Sinne, die Odenstrophen. Der Empedokles — wahrhaft schwingend und doch vorsichtig wird die Dynamik, die von der einen seiner Fassungen zu den anderen treibt, aufgewiesen — zeigt von jenem gesicherten Glauben her die Möglichkeit der Überwindung des Todes und die Lösung des Schicksalsproblems überhaupt.

Den späten Gedichten in Odenstrophen folgend kommen wir mit Hölderlin immer stärker in den mythischen Raum in der Vergottung subjektiver Erlebnismomente wie der Mächte des Schicksals — auch die vaterländischen Gedichte sind hierher zu zählen —, bis schließlich in den großen mythisch-hymnischen Gedichten der Spätzeit der feiernde Dank und das leidenschaftliche Preisen den Göttern gegenüber sich in großartigem und prophetischem Frohlocken ausspricht. Es ist ein Frohlocken, das nicht der vergangenen Idealwelt griechischen Naturerlebens allein gilt, sondern auch der Überzeugung vom unmittelbaren Gegenwärtigsein der in jener, dieser und aller Zeit zu erlebenden Götter. Diese Präsenz wird schließlich vielleicht am tiefsten gefühlt in der Verwebung des Heimatserlebnisses mit dem Mythos.

Der wesentliche und starke Eindruck des Böckmannschen Buches ist darauf zurückzuführen, daß bei allen Interpretationen, die es enthält, aus dem betrachteten Werk ein Maximum einheitlicher Gedankengebung hervorgeschält wird gegenüber einem Minimum von Vergewaltigung des Textes. Vielleicht ist das Wesensgefüge des Menschen Hölderlin selten als so wenig diffus gesehen worden. Als einen lückenlosen, gleichmäßig geschwungenen Regenbogen läßt Böckmann das Gesamtwerk des Dichters dastehen und führt von der einen Schrift in die andre hinüber mit der fließenden Selbstverständlichkeit, mit der die Farben des Spektrums zusammenhängen. Und die innere Logik dieses Gleitens kann immer wieder in der Anknüpfung an die Dichterworte ihr Vorhandensein erweisen. Ob es sich um Inhalts- oder Formenanalyse handelt, ob die Abgeschlossenheit von Werken ersichtlich gemacht wird, deren Gerundetheit man bisher nicht anerkennen wollte (Empedokles) oder ob in die Darstellung die — sehr schwierige — Deutung kunsttheoretischer Ausführungen Hölderlins eingebaut wird, es bleibt dem Leser das Erlebnis einer Zusammenschau, in der die Kraft der Gedankenführung mit der Treue des Wortverfolgens in glücklichster Weise zusammenwirken.

Berlin. Katharina Kanthack-Heufelder.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0102
gefördert durch die DFG

Rafael Koskimies: Theorie des Romans. Helsingfors, Finnische Literaturgesellschaft, 1935. 275 S. (Annales Academiae Scientiarum Fennicae. B. 35, 1.)

In der Wertung der Literaturgattungen pflegt dem Roman zu Unrecht meist ein niedrigerer Rang zugewiesen zu werden und so gibt es auch nur wenige Untersuchungen — im deutschen Schrifttum vor allem die von Blankenburg, Keiter, Spielhagen, Lukacs[1]) —, die seiner Theorie gewidmet sind. Daher wird eine neue Theorie des Romans, wie der Dozent an der Universität Helsingfors und Herausgeber der finnischen kritischen Zeitschrift Valvoja-Aika Rafael Koskimies sie hier vorlegt, die zugleich auch die neuesten Ergebnisse moderner Gesamtpoetik und -ästhetik in diesen Fragen mit verarbeitet und wohl angetan ist, das Ansehen des Romans als Kunstform in seine vollen Rechte wiedereinzusetzen, dankbar begrüßt werden.

Um seine Einschätzung sowie seine Beurteilungsart der literarischen Gegebenheit „Roman" deutlich zu machen, schickt der Verfasser einige grundlegende Erörterungen voraus. Und zwar haben diese zum Hauptgegenstand jene methodischen Gegensätze der Kunstbetrachtung, wie sie nach dem Verfasser etwa durch die Namen Croce und Dessoir bezeichnet werden. Auf der einen Seite wird „historische Auffassung und Schilderung der Künste" gefordert, Betrachtung der künstlerischen Einzelerscheinung als Erzeugnis einer bestimmten Zeit und eines bestimmten Künstlers, wobei auch die rein ästhetischen Kriterien ihre Erklärung in den historischen Verhältnissen finden. Hier droht die Gefahr einer einseitigen, sozusagen naturwissenschaftlich-positivistischen Betrachtungsweise, daß man sich nämlich begnügt mit Beschreibung und historischer Erklärung ohne systematisch-kritischen Maßstab. Demgegenüber wird auf der andern Seite gefordert, das Kunstwerk gerade „in seinem eigentlichen künstlerischen Wesen und nicht lediglich als historische Erscheinung oder als Ergebnis eines individuell-psychologischen Schöpfungstriebes" zu beurteilen. Der Verfasser steht auf letzterem Standpunkt, den er in seiner Begründung und seinen Folgerungen außer durch Berufung auf Dessoir noch durch mancherlei Zeugnisse etwa von Utitz, Müller-Freienfels, Moog oder Pongs bekräftigt. Jede Kunstgeschichte bedarf neben der Beschreibung auch der Ästhetik, denn historische und erlebnispsychologische Methode versagen, sobald es sich um die rein künstlerischen Wesenszüge eines Kunstwerks handelt. „Ein angemessenes Außerachtlassen der historischen und der erlebnispsychologischen Seite auf dem Gebiet der verschiedenen Zweige der Kunsttheorie ist auch darum methodisch wichtig, weil sich lediglich mit einer betont ästhetischen Forschungsweise auch die beste Grundlage für die eigentliche Kunstkritik in des Wortes weitester Bedeutung schaffen läßt." Freilich müssen die Kriterien solch ästhetischer Forschungsweise weit genug gespannt sein, um auch historische und erlebnispsychologische Momente in sich aufzunehmen. Was für die allgemeine Kunstbetrachtung gilt, gilt ebenso für die Literaturbetrachtung. Auch hier schafft entsprechend Poetik und literarische Stilforschung die natürliche methodologische Grundlage für jegliche literarische Kritik. In dieser Richtung haben auch mancherlei neuere Untersuchungen zur Poetik (beispielsweise von Ermatinger, Ingarden, Petsch, Walzel) gewirkt, und in allen diesen Untersuchungen finden sich natürlich

---

[1]) Seit Lukacs' „Theorie des Romans" (1916) ist im Ausland, vornehmlich in Frankreich, manch wertvolle Untersuchung über den Roman erschienen. Ich nenne nach Koskimies etwa Albert Thibaudet: Le liseur de romans (1925), Edmond Jaloux: Au pays du roman (1931), Francois Mauriac: Le romancier et ses personnages (1933). Beachtenswerte Beiträge enthält auch das Buch des Engländers Harrold Weston: Form in literature (1934).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0103
gefördert durch die DFG

auch mehr oder weniger eingehende Bemerkungen zur Theorie des Romans. Koskimies faßt all diese Einzelergebnisse zusammen — wobei ihm allerdings Petschs umfassendes Werk „Wesen und Formen der Erzählkunst“ (1934)[1]) offenbar noch nicht bekannt war — und gewinnt dazu aus eigener reicher theoretischer Überlegung und kritischer Erfahrung ein abgerundetes Bild des Romans als Kunstform. Wenn er auch sagt, seine Untersuchung erstrebe keine fertigen, endgültigen Ergebnisse und keine systematische Vollständigkeit, „vielmehr ist sie dem Bedürfnis entsprungen, einige Gesichtspunkte, die dem Verfasser während seiner praktischen Kritikertätigkeit mit beinahe imperativischem Bestehen auf Klärung ... sich aufgedrängt haben, zu sichten und im Lichte dichtungskundlicher Probleme zu betrachten“, so führt sie doch den sozusagen abschließenden Titel „Theorie des Romans“ keineswegs zu Unrecht.

Nach einigen Ausführungen über Entwicklung und Einteilung der Literaturgattungen legt der Verfasser unter der Überschrift „Theorie des Erzählens“ wichtige Grundsätze der Romandichtung dar. Aus der soziologischen Betrachtung des vorkünstlerischen Erzählers folgert er auch für den künstlerischen Erzähler, vornehmlich den Romanschriftsteller, wichtige Züge. Der Romandichter steht als Erzähler einer „Wahrheit“ beanspruchenden Geschichte in betont sozialer Haltung unter uns, als einer von uns, als Sprachrohr eines ausgesprochen sozialen Empfindens mit leicht hervortretender Empfindsamkeit als Appell an unsere Sympathie. Die Romanform als die typische zur Kunst entwickelte naive Erzählform räumt der Rolle des Erzählers weitesten Spielraum ein, dabei schließt sich der Romanerzähler gern dem Standpunkt der Mehrheit an, macht sich zum Dolmetsch der öffentlichen Meinung. So besteht beim Roman zwischen Dichter und Leser ein besonders enges Wechselverhältnis. „Einige ... Züge der erzählerischen Psychologie, wie die Berücksichtigung des geistigen Niveaus, der Aufnahmefähigkeit usw. der Zuhörerschaft, ein statthaftes Verlangen, zu belustigen und Spannung zu erregen, eine anschaulich klare Einteilung, das Anpassen an eine gewisse sozial-konventionelle Gesinnung, gehören zum Wesen dieses Wechselbezuges.“ So werden schon hier besondere Wert- und Wesenszüge des Romans festgelegt, die frühere Axiome wie z. B., daß dem Drama unter den Dichtungsgattungen der höchste Wert zukomme, oder daß „dramatische“ bzw. „lyrische“ Momente in Erzählungen ebensoviele Wertmomente bedeuteten, als Vorurteile erscheinen lassen. Auch darf man sich nicht durch gewisse formalistische Formideale des Romans zu Fehlurteilen über sogenannte „formlose“ Romane verführen lassen; denn solche „Formlosigkeit“ ist als „Formlosigkeit des Dynamischen“ oft genug, wie das Werk großer Romandichter zeigt, eine durchaus positive Stilform. „Wo also liegt die ‚Formenschönheit‘ des Erzählens und der Erzählkunst eigentlich verborgen? Die Gabe des Erzählers besteht darin, daß er mit unbeirrbarer Sicherheit beim Ablauf des Erzählaktes sein Material so ordnet, daß eine Form entsteht und er dabei das vielseitigste Material zu bewältigen hat: er ist wie der Leiter eines großen Orchesters, der mit kaum merkbaren Bewegungen eine Gesamtheit zum Klingen bringt, sodaß die Harmonien und Disharmonien eine Ganzheit, mit einem Wort gesagt, eine ästhetische Form bilden. Ohne dieses instinktmäßige Erfassen der Ganzheit wäre keine epische Kunst denkbar, und ohne ihr Erfassen von seiten der Hörer gäbe es keine Einstellung des epischen Kunstgenusses.“ Es folgen Bemerkungen zur Geschichte des Romans und der Romantheorie, dann führt Koskimies die Linie, die er in den Betrachtungen zur Theorie des Erzählens begonnen, in solchen über Fabel und Komposition des Romans weiter. Er stützt sich dabei auf reiches Beispielmaterial der gesamteuropäischen Literaturgeschichte von Cervantes bis zur Gegenwart, von Spanien bis Finnland. Gegenüber neueren Bestrebungen, die Bedeutung von Fabel und Bericht im

[1]) Vgl. meine Besprechung in „Zeitschrift für Ästhetik“ Bd. 30, S. 281 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0104
gefördert durch die DFG

Roman zugunsten psychologisch-deskriptiver oder impressionistisch-lyrischer Darstellungsmomente zurückzudrängen, werden beide als absolut tragende Momente in ihre unbedingten Rechte eingesetzt. Daneben aber wird all den unendlichen Möglichkeiten der Komposition (Bericht — Darstellung — Dialog; Dialog — Situation — Szene; zeitliche Anordnung der Teile; Vorbereitung — Begründung — Vorausdeutung; Nebenfabel — Episoden; Personenschilderung — moderne Seelenschilderung widerstreitet nicht der straff geführten Fabel, unterstützt sie vielmehr —; Leitmotive u. v. a.) mit verständnisvoller Liebe nachgegangen. Mit gleicher Aufmerksamkeit betrachtet der Verfasser sprachliche Stilformen des Romans. Hier ist es noch weniger als sonst möglich und sinnvoll, über Einzelheiten seiner reichhaltigen Ausführungen zu berichten. Indem er der Kleistschen Idee „über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden" für die Erzählkunst an sich breite Geltung zugesteht, versteht es Koskimies, durch zahllose Einzelzüge die Vorzüge der Prosaerzählkunst in hellstes Licht zu setzen. In vielerlei Weise kennzeichnet er die Aufgabe des Prosadichters, „durch die Abwechslung in seinen sprachlichen Mitteln künstlerische Werte zu schaffen". Von Verallgemeinerungen sprachlicher Stilnormen hält er nicht viel. „Bei der Charakteristik des sprachlichen Stils ist es ... am vorsichtigsten und ... am sachlichsten, sich mit deskriptiven Umschreibungen, denen nur in recht bezeichnenden Einzelfällen ein prägnanterer Inhalt beigemessen werden kann, und mit einer mehr oder weniger subjektiven Wertung zufriedenzugeben, mit deren Hilfe die Spezialforschung zu recht guten Ergebnissen gelangen kann. Der sprachliche Stil wirkt, wie im allgemeinen der Stil, stark und unmittelbar auf uns ein, sobald es sich um einen ursprünglichen Künstler handelt, dessen Formerlebnis sich auch auf sprachlichem Gebiet als überzeugend neuschöpferisch, als wechselnden Sprachformen souverän überlegen erweist." Und weiter umschreibt der Verfasser die Kunst des Erzählers: „in der reinen Berichtform kommt er seinem Stammvater, dem mündlichen Erzähler, am nächsten, aber in den Händen des schreibenden Erzählers erhält der Bericht eine zuvor unbekannte Verfeinerung und Kraft .... Doch hat er — dieser große Lauscher — nicht allein die berichtende Erzählung angenommen, die das primäre und vielleicht auch das edelste seiner Stilmittel ist, sondern er hat auch auf die von den Menschen seiner Umwelt geführten Gespräche hingehört, die veredelt in seiner Dialogform wiederkehren. Und endlich hat er auch die wesentlichen, im sprachlichen Stil aufgehenden Werte erkannt, die in die bewußte feierliche Redeweise und vor allem in die Buchsprache hineingezogen werden. Eine jede dieser Stilarten hat ihre eigenen rhythmischen Merkmale, überhaupt ihre eigenen sachlichen und ästhetischen Eigentümlichkeiten, die als charakteristisch in die Persönlichkeit des Empfängers—Schöpfers eindringen, indem sie in den Werken des niederschreibenden Erzählers ihre erneuerte Wanderung in die Welt antreten." Bei aller Anerkennung, ja verständnisvollen Betonung des sprachkünstlerischen Anteils in der Kunst des Erzählers, vor allem hier des Romandichters, ist es dieser Auffassung der Erzählkunst „eben vor allem klar, daß der sprachliche Stil an sich noch nicht den künstlerischen Wert des Werks und seine Stellung in der literarischen Hierarchie entscheidet" und sie erinnert an jenes Wort des Prosadichters Flaubert, „daß die größten Autoren keineswegs ‚gut schreibende' Stilkünstler gewesen seien, wie sie sich immer unter den Sternen zweiter Größe fänden". Beim Roman jedenfalls führt allzugroße Achtsamkeit auf rein ästhetische Wirkungen von Wort und Wortgefüge, von sprachlichem Rhythmus usw. den Dichter leicht auf Irrwege, wie sie die Dichtung von Romantik, Impressionismus, Symbolismus nicht immer vermieden haben.

Die betonte Bedeutung, die Koskimies entgegen gewissen neueren Bestrebungen wieder der Fabel im Roman beilegt, läßt uns mit besonderen Erwartungen an den

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0105
gefördert durch die DFG

letzten Abschnitt seines Buches „Ethos des Romans“ herantreten. Und diese Erwartungen werden auch nicht enttäuscht. „Im Roman, dieser hinsichtlich ihrer Form so dehnbar freisinnigen Dichtungsgattung, scheinen dem Verfasser geradezu unerschöpfliche Möglichkeiten für die Entfaltung seiner persönlichen Gesinnung und Absicht zu Gebote zu stehen.“ Diese Möglichkeiten liegen einmal unmittelbar in der Fabel und ihrer Darstellung, in direkten Reflexionen, Randbemerkungen usw., dann aber auch in den vielen mittelbaren Handhaben, die die Erzählkunst wie keine andere Dichtungsgattung an die Hand gibt. Dabei besteht über die Berechtigung von „Tendenz“ im Roman gar kein Zweifel mehr — anders wäre er ja auch im wahrsten Sinne des Wortes Sinn-los —; vielmehr kann es immer nur darauf ankommen, „wie gut sie sich in die Gesamtstruktur der Erzählung eingefügt hat“. Gewiß soll die „Tendenz“ nicht in langweiliger Lehrhaftigkeit ohne künstlerische Verarbeitung und nicht aufdringlich dargeboten werden; ebenso gewiß ist sie aber, wenn anders der Dichter nicht nur ein Wortjongleur, sondern in irgend einem Grade Lehrer, Prediger, Prophet, dem eine „Botschaft“ auf dem Herzen brennt, kurz ein Führer sein will, mit Dichtung im allgemeinen und dem Roman im besonderen wesensnotwendig verbunden. Wie weltweite Möglichkeiten das Ethos des Romans aber umfaßt, das zeigt Koskimies am Schluß seines vortrefflichen Buches, indem er kurze Charakteristiken von Romandichtern wie Cervantes, Rabelais, Grimmelshausen, Scott, Goethe, Balzac, Stendhal, Thackeray, Keller, Raabe, Flaubert, Gogol, Dostojewski, Tolstoi, Lawrence, Dickens gibt, damit besser vielleicht noch als durch theoretische Erörterungen zeigend, welch letzte weltanschauliche Werte im Ausdruck „Tendenz“ in Wahrheit liegen.

Greifswald. Kurt Gassen.

Lucie Elbracht-Hülseweh: Jacob Bidermanns „Belisarius“. Beitrag zur phänomenologischen Behandlung eines literarischen Kunstwerks. Neue deutsche Forschungen, Abtg. Neuere deutsche Literaturgeschichte, herausg. von Gerhard Fricke, Band IV. Junker und Dünnhaupt, Berlin 1935.

Standpunkt und Absichten der Verfasserin sind diese: „Die hier gemachte Unterscheidung zwischen aufgeführtem und gedrucktem (bzw. gelesenem) Drama wird Einsichten verdankt, die Roman Ingarden in seinem Werk ‚Das literarische Kunstwerk‘ erbringt, das die Grundlage für die hier angewandte Untersuchungsart abgeben soll. Auf eine eigentliche Kritik an Ingarden kann es dabei nicht ankommen. Sie könnte nur geleistet werden von der philosophisch-phänomenologischen Ebene her, auf die das Werk gestellt ist, nicht aber von der phänomenologisch-literaturwissenschaftlichen Absicht her, die hier die Untersuchungsart bestimmt. Sie besteht nämlich in dem Versuch, die ontologischen Erkenntnisse Ingardens, die als solche für jedes literarische Kunstwerk Geltung beanspruchen, auf ein bestimmtes Einzelwerk der Literaturgeschichte, nämlich Bidermanns „Belisarius“ zu beziehen und dieses von den Gesichtspunkten der phänomenologischen Sehweise Ingardens aus zu interpretieren.“ —

In vier ganz ergiebig untergeteilten Kapiteln führt die Verfasserin ihre Arbeit durch: Über die Seinsweise von dramatischen Personen und ihre Doppelschicht im „Belisarius“; Die Schicht der historischen Personen; Die Schicht der personae fictae; Die dramatischen Personen und die Darstellung von Raum und Zeit im „Belisarius“.

Kunstwissenschaftlich vermittelt die Arbeit zur Weiternutzung brauchbare Einsichten. Man würde deren aber erheblich froher, zeigte sich die Verfasserin nicht gar so sehr der phänomenologischen Fachsprache, wenn man ein mehrfach reichlich geheimniskrämerisches Geraune so noch nennen will, beflissen. Es ist ein anderes, ob

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0106
gefördert durch die DFG

Husserl oder Heidegger so sich ausdrücken, oder ob (vermutlich doch) eine Anfängerin oft übertrieben daher orakelt. Es scheint mir bei führenden wie geführten Phänomenologen, mehr als im Wesen einer neuen Methode gelegen, üblich zu sein: ganz schlichte Erkenntnisse in ein Sprachgewand zu kleiden, durch das diese ins (tatsächlich nur scheinbar!) Ungemeine, Erstaunliche gehoben werden, wo zum Erstaunen eine Nötigung nicht besteht, wird man sich nur kritisch bewußt, was sich tatsächlich ergibt, und wie solches Fazit umkleidet dargereicht wird. Hier wird keinerlei popularisierender Vereinfachung oder gar Plattheit das Wort geredet; aber Erkenntnis hat doch wohl immer noch einen fast immanenten Wunsch, klar sich andern mitzuteilen; die phänomenologische Privatsprache verfährt aber dem durchaus zuwider, es sei denn, sie meine nur Eingeweihte.

Insbesondere die Verfasserin dieses Buches betätigt eine außergewöhnliche Neigung, um nicht zu sagen: bedenkliche Sucht, sich uneigentlich auszudrücken. Aber gerade da, wo sie sich sozusagen vergißt und unversehens ohne Umschweife schlechthin zum Gegenständlichen spricht, vermittelt sie die brauchbarsten Einsichten vom Wesen jesuitischer Dramenform. Inmitten wogender Wortnebel wirkt mehr als einmal überdies ein Zitat aus Willi Flemmings, Untersuchungen zur Barockdichtung, des wohl besten Fachkenners barock geistlicher Dramatik und Theaterkunst, wie ein erhellender, in unmittelbare Klarheit weisender Strahl. Und bei solcher Gegenüberstellung erhebt sich im Leser zudem die Frage: ob es schon an der Zeit sei, die Möglichkeit phänomenologischer Kunstwissenschaft ausgerechnet an einem Werk der Barockdichtung zu erproben, die ja ihrerseits erst seit wenig mehr als einem Jahrzehnt fast modisch wieder betrachtet, aber kaum noch durch irgend einen Forscher endgültig erschöpfend literatur- und ideengeschichtlich erschlossen ist. Wir denken an die wissenschaftliche Entwicklung von Josef Nadlers Arbeiten über Herbert Cysarz und Willi Flemming zu Paul Hankamer. Es bleibt hier noch so viel Nächstliegendes zu tun, daß uns tatsächlich eine vielleicht weniger philosophisch geformte aber mehr in umfassendem Sinne geschichtliche Würdigung von Dichtern und Werken nötiger zu sein scheint.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Gerda Bobbert: Charlotte von Hagn. Eine Schauspielerin der Biedermeierzeit (1809—1891). Theatergesch. Forsch. Bd. 45. Leipzig, Verlag von Leopold Voß, 1936.

Die theatergeschichtliche Forschung ist nach wie vor darum bemüht, durch Bereitstellung neuen Materials eine größere Stoffdichte für die einzelnen Zeitepochen ihres Gegenstandes zu erreichen, um damit die notwendigen Voraussetzungen für eine umfassende Stilgeschichte der Schauspielkunst zu schaffen. Bei dieser Blickrichtung ist es wichtig, daß die Wissenschaft ihre Aufmerksamkeit nicht nur auf die überragenden Vertreter der „klassischen" Rollen richtet, sondern daß auch die zeit- oder ortsgeschichtlich bedeutsam gewordenen Spieler des reinen Theaters, meist die Träger des ursprünglichen Mimus stärker beachtet werden. Mit Charlotte von Hagn hat Gerda Bobbert eine Repräsentantin dieser zweiten Schicht des Schauspielertums aus dem nur durch Anekdoten zufällig erhellten geschichtlichen Dunkel herausgehoben und in enger Anlehnung an die Akten des Münchner und Berliner Hoftheaters den äußeren Lebens- und Berufsgang der einst viel gefeierten Bühnenkünstlerin aufgebaut. Im Rahmen unserer Zeitschrift interessiert dieser reichlich breit dargestellte Tageslauf der beweglichen Komödiantin weniger als der im Ansatz steckengebliebene stilgeschichtliche Einordnungsversuch, bei dem die Hagn als „Schauspielerin der Bieder-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0107
gefördert durch die DFG

meierzeit" etikettiert wird, und die „künstlerische Gesamtbeurteilung", die wertvolle Beobachtungen über die Darstellungskunst dieser Bühnenvirtuosin enthält.

Das einleitend von der Verfasserin gegebene Stimmungsbild aus der Zeit des Vormärz ist auf die bekannten Züge von dem selbstzufriedenen, genügsamen, im Privaten, Persönlichen und Gesellschaftlichen aufgehenden Bürgertum abgestellt, gegen dessen Richtigkeit, wie der um den Begriff des „Biedermeier" neuerdings ausgetragene Streit (Deutsche Vierteljahrsschr. 1936 H. 1; Dicht. u. Volkst. 1935 H. 2/3/4) zeigt, berechtigte Zweifel erhoben werden können. Denn die politische Verhaltenheit des Bürgertums zeigt bei einem Großteil nicht nur jene resignierenden und passiven Züge des Sichabfindens mit den Verhältnissen, sondern zugleich auch ein Abwarten voll innerer Spannung, eine Bereitschaft zur Willenskundgebung und Tathandlung. Der Erfolg der bis 1840 verbotenen „Egmont"-Aufführung (Bobbert S. 75) ist ein Beispiel für die „sogenannten politischen Demonstrationen bei theatralischen Vorstellungen", gegen welche noch Hebbel aus künstlerischen Gründen seine Bedenken vorbringt. Dies Hereinragen gesellschaftlicher und politischer Willensrichtungen in die Welt der Kunst ändert jedoch nicht die Grundstruktur der von den Raupach, Halm, Birch-Pfeiffer und anderen Unterhaltungsschriftstellern getragenen Theaterwelt. „Die Helden und Heldinnen der zeitgemäßen Stücke blieben Klischeefiguren", die dem Schauspieler nur Anlaß wurden, seine Ausdrucks- und Darstellungskunst voll und eigenbestimmt zu entwickeln (Bobbert S. 11). Es ist von der Verfasserin durchaus richtig gesehen, wenn sie das neu heraufkommende Virtuosentum verwurzelt sein läßt im Zeitgefühl, das in den durchgebildeten gesellschaftlichen Formen und Konventionen vorbildliche ästhetische Werte sah, und in der Geistes- und Seelenlage, die ihren Ausdruck in den rührseligen, gefühlhaften Bühnenfiguren der damaligen Dramatiker fand. Auf die Gefühlswelt dieser Gestalten war dem Ausmaß und dem Gehalt nach das seelische Eigengewicht der Hagn abgestimmt, hier wurde sie in ihrer Kunst Vertreterin des reinen Zeitgeschmacks (Bobbert S. 125 ff.). Es hätte aber darüber hinaus an ihrem Beispiel gezeigt werden müssen, wie dieser Mangel großer dramatischer Aufgaben auf die Entwicklung eigener Anlagen und Formkräfte hin drängte, und welche Bedeutung bei den zahlreichen gesellschaftlichen Beziehungsverhältnissen die soziologischen Faktoren für die Ausbildung ihrer „Manier" und ihrer individuellen Darstellungsart hatten. Dabei wäre auch deutlich geworden, daß die Eigenart der gepflegten Hagnschen Darstellungskunst in ihrer formalen Seite durch den Begriff des Biedermeier eigentlich nicht getroffen wird, sondern daß hier überepochale Formwerte, die im französischen Theater, und damit auch an deutschen Höfen und Hoftheatern schon lange gepflegt wurden, auf die deutschsprachige Bühne übergingen. Die Biedermeierzeit gab nur den fruchtbaren Boden für eine weitreichende Wirkung dieser neuen Schauspielform ab, die nicht an eine Zeitepoche gebunden werden kann. Statt solcher Festlegung wäre es sicher fruchtbringender gewesen, an dem Spiel der Hagn die von der zeitgenössischen Kritik betonten Merkmale, also die Stilphänomene ihrer Schauspielkunst aufzuzeigen und durch einen Vergleich mit der Kunst ihrer Partner einen Beitrag zur Schauspielästhetik dieser Zeit zu geben.

Damit berühren wir den zweiten, uns interessierenden Punkt: das Künstlertum der Hagn und seine Objektivationen im Spiel. Wenn auch durch das Fehlen direkter Zeugnisse (die sicher wertvollen Tagebücher bis 1836, deren Existenz mehrfach bezeugt ist, sind der Verf. nicht zugänglich gewesen) die innere Entwicklung nur schwer nachgezeichnet werden konnte, hätte m. E. wenigstens versucht werden müssen, die reichhaltige Darstellung des äußeren Lebens durch eine Aufdeckung des seelischen Reiferwerdens und künstlerischen Wachsens zu ergänzen. Charlotte von Hagn

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0108
gefördert durch die
DFG

zeigt zweimal in ihrem Leben, wie stark sie z. Z. ein innerer Bildungstrieb über die flache Gefühlswelt und Durchschnittsgesinnung ihres Publikums und das ihm angepaßte Geistesniveau hinaustreibt. „Gelingt es ... mir ernstere, tiefere Beschäftigung zu verschaffen, so weiß ich gewiß, daß meinem Genius der feste Wille zu Hilfe kommt und er allmählig seine Fittiche entfalten wird, da es der Alltäglichkeit die mich nur zu oft beherrschen muß, wohl hie und da gelang ihn zu unterdrücken, aber nicht ihn ganz zu zerstöhren." (Drei Briefe der Charlotte v. Hagn, hsg. v. L. Geiger, Berlin 1909, S. 3; die Veröffentlichung wird von der Verf. nicht erwähnt.) Dieses Bekenntnis aus dem Anfang des Jahres 1838 zeigt deutlich, wie bewußt gelenkte Willensanstrengung ihren künstlerischen Gipfelerfolg desselben Jahres in der Gretchenrolle (Faust) herbeigeführt hat (Bobbert S. 59. 124), ein Vorgang, der sich bei der Tieckschen Inszenierung des „Sommernachtstraums" wiederholen sollte (Bobbert S. 134 ff.). Eine genaue Analyse dieser künstlerischen Arbeitsweise und ihrer Ergebnisse hätte es sicher ermöglicht, zu einer Bestimmung des Wertegrades der Hagnschen Kunst zu kommen. Bei einer solchen ästhetisch-kunstpsychologischen Aufgabe wäre es allerdings nicht überflüssig, die Leistungen der Hagn in ihren Erfolgsrollen gesondert zu charakterisieren (gegen Bobbert S. 120), gerade weil ihre Lieblingsrollen etwa in den Halmschen Stücken (Bobbert S. 54. 82. 125) nicht dichterisch abgerundete Gestalten, sondern nur dankbarer Stoff für eine eigenständige Schauspielkunst sind. Vielleicht würde dann deutlich werden, wie in Charlotte v. Hagn ursprüngliche bayrische Theaterleidenschaft (die Bedeutung der mundartlichen Sprache, auf die Quincke, Schriften d. Ges. f. Theat.gesch. Bd. 39, S. 118. 123 aufmerksam macht, und des Münchener Volkstheaters mit seinem Sinn für Situationskomik wird nicht untersucht) eine Künstlerin entwickelt hat, die durch ihre echte mimische Begabung, durch ihr Improvisationstalent und die absolute Beherrschung ihrer darstellerischen Mittel in der ersten Reihe der reinen Schauspielkünstler steht. Für die Gesamtbeurteilung dieser Leistung wird von G. Bobbert ein reicher Stoff zusammengetragen und biographisch geordnet, die Auswertung dieses theatergeschichtlich wichtigen Materials wird jedoch noch nicht in vollem Umfange durchgeführt.

Berlin. Curt Müller.

Busoni: Briefe an seine Frau. Herausgegeben von Friedrich Schnapp. Mit einem Vorwort von Willi Schuh. Rotapfel-Verlag. Zürich/Leipzig.

Die seltsam eindringliche Wirkung dieses Briefbandes wird nicht allein aus privaten und persönlichen Bekenntnissen eines liebenswerten und vorbildlichen Menschentums gespeist, es sind nicht „Sensationen", die den Leser und wißbegierigen Interessenten des Einzelfalles in ihren Bann ziehen. Auch die Resonanz einer Weltvirtuosenlaufbahn, mit ihren großen und kleinen Erlebnissen und stets zugkräftigen Anekdoten, Beobachtungen, ihren bittersüßen Ergebnissen verschwendeter Lebenskräfte, vermag nicht ganz seine Suggestion zu erklären.

Das Geheimnis der Anziehung besteht vielmehr zum großen Teil in dem unbeirrbar fanatischen Streben des Schreibenden nach Erkenntnis.

Der jedem systematischen Bildungszwang abholde Busoni war im Innersten der geborene Philosoph, Weiser aus eigener Erfahrung, dem sich die Einheit der Dinge während seiner schöpferischen Arbeit kundtat, der für sie Formeln fand, die den Begriff der Einheit auf alle Gebiete des Wissens quasi zu transponieren erlaubten.

Nicht ohne vorangegangenen tiefen Denkprozeß nannte Busoni seine verstreuten Aufzeichnungen (erschienen 1923) „Von der Einheit der Musik". Sie erschloß ihm weite Sicht auf die Zukunft alles Klingenden und gab ihm gleichzeitig für vieles

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0109
gefördert durch die DFG

Vergangene den Schlüssel. Um ein Beispiel zu nennen: seine Beschäftigung mit den Literaturen der wichtigsten Völker veranlaßte ihn, in seinen letzten Lebensjahren viel von der „Einheit des Romans" als einer in ihren Grundzügen festgelegten Kunstform zu reden und die „Einheit der Wissenschaft" schien ihm damals (vor etwa 13 Jahren) ein nicht fernes Ziel und Ausgangspunkt neuer Entwicklungen.

Wie außerordentlich Busoni die europäische Musik beeinflußt hat, bis sich ihr Strom später vielfach teilte, wird hie und da in den Briefen an seine Lebensgefährtin offenbar, und da er die gleiche kompositorische Selbstverleugnung besaß, die Liszts Dasein beherrschte, so ging seine Einflußnahme ohne äußeres Feldgeschrei und nicht zu eigenen Gunsten vor sich.

Hoffentlich bildet diese Veröffentlichung den Auftakt zu weiteren. Hat doch der Briefschreiber Busoni, unabhängig von persönlichen Bindungen, fast jeden Brief zu einem Dokument geadelt, das ein Stück seines Denkens und Schaffens, tagebuchartig geformt, enthält.

Berlin. Rita Thurneiser.

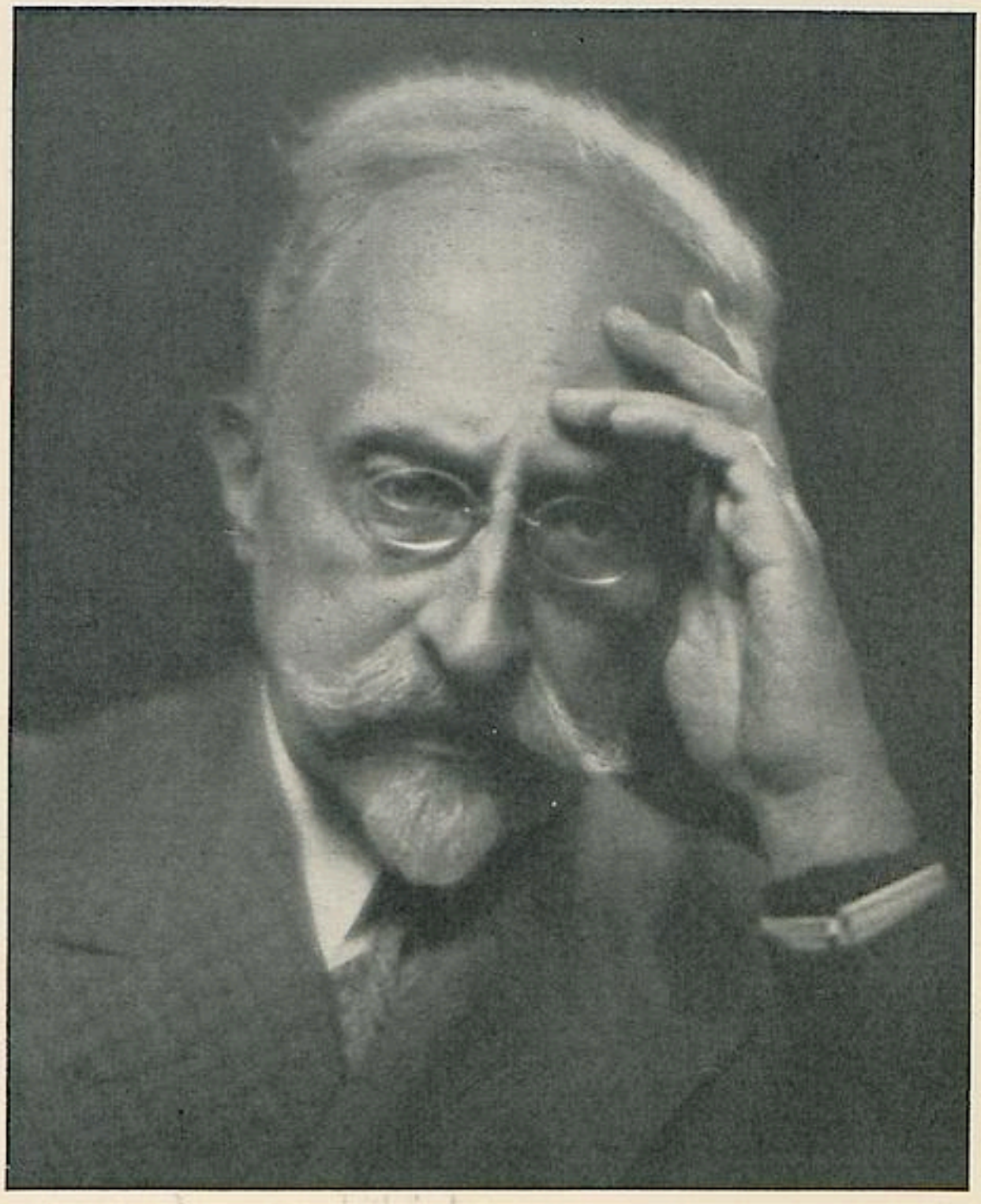
George A. Stöcklein: Romantik in Wesen und Prosadramen Gerhart Hauptmanns. University of Pennsylvania. Philadelphia 1935.

Es darf als das ganz besondere Verdienst dieser Untersuchung angesehen werden, endlich einmal auf der Basis einer breiten und eindringlichen Kenntnis namentlich des Jugendwerks des Dichters das immer wieder auftauchende Vorurteil von den ursprünglich naturalistischen Anfängen des Schaffens von Gerhart Hauptmann auszuräumen. Die lebendig und anschaulich geschriebene Untersuchung, der noch persönliche Besprechungen mit dem Dichter selbst zustatten kommen, zeigt mit völliger Klarheit, daß schon im Anbeginn trotz zum Teil übernommener äußerlich naturalistischer Formen die Dichtung selbst, nach ihren wesentlichen Inhalten, wie in ihrer inneren dichterischen Form ausgeprägt romantisch genannt werden muß. Man sollte im Grunde immer sehr vorsichtig sein, wenn man in der Geschichte eines geistigen Menschen glaubt, so entscheidende Umwandlungen feststellen zu sollen, wie man sie etwa in den angeblichen drei Phasen der Philosophie Nietzsches oder in den verschieden gedeuteten Werkfolgen Hauptmanns sehen will. Jeder ursprüngliche und wesenhaft geistige Mensch ist von Anbeginn eine lebendige Einheit, an der höchstens einzelne Wesenszüge in ihrer Verwirklichung nacheinander hervortreten oder an der durch äußere übernommene Mittel der Schein einer Selbstentfremdung auftreten kann. Dieser letztere Fall liegt vor, wenn sich Hauptmann in seinem ersten Drama naturalistischer Mittel bedient. Daß aber in seinem eigentlichen Kern auch das Drama „Vor Sonnenaufgang" echten romantischen, d. h. musikalisch-dichterischen Geist atmet, kann nicht bestritten werden.

Die Untersuchung Stöckleins wird belebt durch eine anschauliche Schilderung der inneren Entwicklung des — romantischen — jungen Gerhart Hauptmann. Stöcklein hat auf mehreren Reisen durch Deutschland alle wesentlichen Orte, die das Schicksal des Dichters berührt, gesehen, und es ist etwas von der lebendigen Erfahrung in seine Schilderung eingegangen.

Hamburg. Werner Ziegenfuß.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0110
gefördert durch die DFG



Professor DR. MAX DESSOIR

zum 70. Geburtstag am 8. Februar 1937
mit den herzlichsten Glückwünschen!

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0111

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0112

gefördert durch die
DFG

Bauwerk als Bildwerk

Versuch einer Parallelsetzung von Baukunst und Bildnerei

Von

Paul Klopfer

1. Wir unterscheiden tektonische und stereotome Bauwerke

Denken wir uns eine Mauer als homogene Masse und schneiden torartige Öffnungen aus ihr heraus, aber so, daß die Mauer sich selbst noch trägt, so dürfen wir die dazwischen übrig bleibenden Mauermassen als „Pfeiler" bezeichnen, und zwar dann, wenn sie weniger breit sind als die Öffnungen. Übertragen wir den Begriff Pfeiler und Öffnung aus dem Flächigen (als welches wir die vorwiegend zweidimensionale Mauer ansehen wollen) in das ausgesprochen Räumliche, so werden wir logischerweise finden: Der „Pfeiler im Raum" kann im gleichen Sinne wie der „Pfeiler der Fläche" als Kern einer Masse gedacht werden, die um ihn als den verbleibenden Rest entsprechend ausgehöhlt ist. Ich bin an anderer Stelle auf das Wesen dieses stereotomen Vorganges des näheren eingegangen[1]). Das wesentliche dabei ist, daß der „Erscheinungszusammenhang"[2]) zwischen Pfeiler und umgebendem Hohlraum immer deutlich bleibt, der Pfeiler also ohne Hohlraum, aber auch ohne Bogen bzw. Gewölbe nicht zu denken ist.

Demgegenüber ist eine „Säule" ausschließlich Individuum, ein zusammenhangloses Bauglied, sie mag nun neben anderen Säulen stehen oder mit ihnen gemeinsam das Gebälk tragen: wir werden immer den Erscheinungszusammenhang mit dem Hohlen vermissen, den wir beim Pfeiler feststellen konnten. Selbst der Bogen, der wie in der lateinischen oder in der Renaissancebaukunst sich von Säule zu Säule spannt, wird als „architravierter Bogen" — also in Erinnerung an den Architrav des waagrechten Gebälks — für sich auftreten und nicht als Teil der Mauermasse, die über ihm liegt. Und so verhält es sich mit jedem Glied der tektonischen Art im Gegensatz zur stereotomen.

---

[1]) Zeitschrift für Ästhetik, Band XX, S. 311 ff.

[2]) Hildebrand, Problem der Form, S. 68.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0113
gefördert durch die DFG

Die tektonische Art nämlich zeigt den Aufbau eines Baukörpers nicht aus einer Masse heraus, sondern mit Hilfe von Wänden, für die ein Stützwerk als System, ja geradezu als Prototyp angesehen werden kann. So, wie sich beim Fachwerk auf die Schwelle die Stützen oder Ständer stellen und diese wieder den Rahmen (das Rähm) tragen, auf dem die Balken für das nächste Geschoß oder für das Dach liegen, so stehen beim monumentalen Tempelbau die Säulen auf dem Stylobat; sie tragen über sich den Architrav, und den Fries darüber bildet die Reihe der Balkenköpfe in gleichen Abständen, deren Zwischenräume in der dorischen Weise mit Metopen ausgefüllt sind. Wie sich der tektonische Raumkörper aus diesen Einzelheiten von unten nach oben aufbaut, so kann er auch ohne Gefahr eines Einsturzes von oben nach unten abgebaut gedacht werden, und auch die Öffnungen, für die zuvor ein Rahmengestell geschaffen wurde, sind so gesehen keine Öffnungen in der Wand, sondern „Gefache", die nicht ausgefüllt wurden. Im Gegensatz hierzu würde beim stereotomen Bauwerk das Wegnehmen der Decke oder auch nur eines Teils derselben den Einsturz des Ganzen nach sich ziehen. Es fehlt hier das Stabsystem; die Homogenität der Masse trägt sich selbst. Stilistisch gehören im Kreise der abendländischen Baustile zur tektonischen Art vornehmlich die griechisch-klassischen und die von ihnen abgeleiteten Stile bis zum romantischen Klassizismus, zum stereotomen die Gewölbestile des Orients und ihre Fortbildungen im Einfluß des germanischen Raum- und Formgefühls; Mischformen finden wir in der römischen Bauweise und in der italienischen Renaissance bis zum barocken Klassizismus[3]).

2. Jedes Bauwerk ist zugleich Bau-raum und Bau-körper

Würden wir uns damit begnügen, die Baukunst lediglich als „Raumkunst" zu erkennen, dann würden alle Untersuchungen einer etwaigen Beziehung zur Bildnerei sich erübrigen. Wo aber bliebe dann die Antwort auf die Frage, die uns der Baukörper als solcher stellt? Wenn nach Wulff[4]) die angewandte Bildnerei „beim Bauwerk da beginnt, wo dessen eigentliche Struktur aufhört", kann das Dasein eines Baukörpers

---

[3]) Es wäre sehr wertvoll und aufschlußreich, von hier aus einmal den Formensinn des Fachwerks zu verfolgen: das Zweierlei, das im sog. Rähmbau der süd- und mitteldeutschen Art und in dessen Gegenspiel, dem „Ständerbau" des niederdeutschen Bezirks liegt, der auf den Rähm verzichtet und seinen struktiven Verband in der Tiefe des Bauwerks sucht. Weiter wären die Beziehungen des Schmückens in beiden Arten zu verfolgen — Holzschnitzerei! — und endlich würden geographisch-kulturelle Untersuchungen sicher weitgehende Aufschlüsse über die Beziehungen des Rähmbaus zur Mittelmeerkultur ergeben.

[4]) Vgl. Wulff, Grundlinien und kritische Erörterungen zur Prinzipienlehre der bildenden Kunst.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0114
gefördert durch die DFG

ad hoc nicht bestritten werden, es kommt nur darauf an, welche Rolle dem einen (dem tektonischen) oder dem andern (dem stereotomen) Baustil oder beiden in dem betreffenden Kunstwerk zugedacht ist[5]). Der Parthenon auf der Akropolis von Athen will die Form, und zwar die schöne Form zeigen, für die Sophienkirche in Konstantinopel ist dies Nebensache, sie zeigt nur den Raum. Mit Recht sagt Schmarsow[6]): „Die Basilika ist kein so plastisches Monument wie der griechische Tempel." Trotzdem stellt aber auch der nicht gewollte, also nur als Folge geschaffene Baukörper den Ausfluß eines Kulturwillens dar, der tief im Ethos eines Volkes gegründet ist und sich je nach der Art dieses Ethos in seinem Schaffen äußert. Das Zweierlei des Tektonischen und Stereotomen ist so gesehen nicht identisch mit dem Zweierlei des Förmlichen und Räumlichen.

3. Die Bildnerei versteht sich im Zweierlei von Plastik und Glyptik

Statt „Bildnerei" ist fast allgemein der Ausdruck „Plastik" üblich. Es waltet hier der gleiche Irrtum, der in der Baukunst den Begriff des „Struktiven" mit dem des „Tektonischen" verwechselt[7]). In Wahrheit ist Plastik nur ein Teil der Bildnerei; wir können uns ganz an das Wort halten. „Plasso" heißt „ich bilde", „forme", „gebe vor" — tue also etwas, das ausschließlich positive Bedeutung hat — plastisch ist demnach immer etwas, das sich „nach außen wölbt"[8]). Das wesentliche bei der Bestimmung des Begriffes „plastisch" ist, daß uns hier eine Form anspricht, die wie von einer inneren Kraft nach außen gedrängt oder gehoben wird,

---

[5]) Vgl. auch A. E. Brinckmann, Die Baukunst des 17. und 18. Jahrhunderts in den romanischen Ländern, S. 2.

[6]) Schmarsow, Grundbegriffe der Kunstwissenschaft, S. 233.

[7]) Das Bauwerk schlechthin wurde bisher vielfach als „tektonisch" überhaupt bezeichnet (vgl. Karl Bötticher und Ottfried Müller — letzteren im Handbuch der Archäologie der Kunst, Göttingen, 1835). Nach den folgenden Ausführungen wäre dies nicht mehr sinngemäß; wir könnten höchstens von „struktiv" sprechen, wenn wir beide Arten der baulichen Erscheinung: die tektonische und die stereotome in einem treffen wollen. Im Begriff des Tektonischen ist auch Schopenhauer befangen, wenn er als „einziges Thema der Baukunst" das Verhältnis zwischen Säule und Last, und an anderer Stelle zwischen „Schwere und Starrheit" bezeichnet und infolge davon die Säule den „Generalbaß der ganzen Architektur" nennt (Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, drittes Buch, § 43 und Ergänzungen, Kap. 35). So gesehen, ist es freilich verständlich, daß Sch. nichts von den stereotomen Baustilen wissen will. Ähnlich — ja noch schärfer — verhält sich Gottfried Semper in seinem „Stil" (S., zehntes Hauptstück, § 165).

[8]) Walter Thomä in der Zeitschr. f. Ästhetik, Band XX, S. 260. Auf das Zweierlei des Plastischen kommt auch er, doch nennt er es einfach „positiv plastisch" im Gegensatz zum „negativ Plastischen", das nach seiner Meinung da eintritt, wo die Formen nicht nach außen, sondern nach innen gehen. Die Indifferenz oder der Übergang läge dann im Flächigen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0115
gefördert durch die DFG

wobei diese Kraft sich flächig (als Relief) oder körperlich (als Rundplastik) betätigen kann.

Im Gegensatz dazu steht jene Form, die durch Wegschneiden aus einer gegebenen Masse gewonnen wird, ganz gleich, ob dieses Wegschneiden ausgesprochen vertieft stattfindet oder ob das Bildwerk als Rest über einer rings weggeschnittenen Masse — d. h. über einem „Grunde" zurückbleibt. Auch dies gilt sowohl für das Relief wie für den Freikörper. Wenn wir Vasari folgen wollen, der den Vergleich mit dem Ablassen des Wassers brachte, in das der Künstler seine Form hineindenkt, so ist diese Art dem Bildhauer vor allem eigen. In Wirklichkeit freilich ist es anders. Auch Michelangelo hat zuerst ein Modell geknetet „in schlechtem Ton", ehe er den Marmor bearbeitete[9]) und die künstlerisch empfundene Gestalt aus dem Steine „lockte"; wesentlich aber ist die Technik des Wegschneidens für die Holzbildnerei, die — germanischen Ursprungs — im Laufe der Zeiten nach der Völkerwanderung maßgebend wurde auch für die Steinbildnerei[10]). Diese Art müßte als „Glyptik" oder, lateinisch, als „Skulptur" bezeichnet werden. Sculpo heißt „durch Schneiden etwas bilden"; die skulptile Form steht so genommen der plastischen gegenüber wie das Negativ dem Positiv: in dem einen Falle entsteht die Form durch Wegschneiden des Überflüssigen, in dem andern durch Aufbringen des Nötigen.

Dem griechischen „plasso" freilich liegt als Gegenstück das griechische „glypho" näher als das lateinische „sculpo". Und obgleich Glyptik im Wortgebrauch sich heute vornehmlich auf das Schneiden der Gemmen bezieht, so ist sein Bereich doch weit größer zu fassen (und früher auch gefaßt worden), indem eine „Glyptothek" eine Skulpturensammlung schlechthin bedeutet. Ich habe mich aus diesen Gründen entschlossen, die Bezeichnung „glyptisch" der des skulptilen vorzuziehen und werde im folgenden also damit diejenigen Bildformen bezeichnen, welche ästhetisch den Begriff des Wegschneidens nahelegen.

4. Dem Tektonischen in der Baukunst entspricht das Plastische in der Bildnerei

Es erscheint als selbstverständlich, daß wir nicht eine Parallele zwischen Bauwerk und Bildwerk hinsichtlich des struktiven Aufbaues

[9]) Michel Angelo, Sonett an Vittoria Colonna.

[10]) Es ist einleuchtend, daß wandernde Völker, wie die Germanen, ihren Zierrat vorwiegend auf ihrem Haus- und Kriegsgerät anbrachten, das im wesentlichen aus Holz und Bein, zum Teil auch aus Metall bestand. Wir erkennen an armenischen und longobardischen Denkmälern diese Holzschnitzart sehr deutlich, daneben finden wir aber auch selbständige Steinreliefarbeiten mit eigentümlich flächiger Oberschicht. Die Motive sind teils dem Kulturkreis der Heimat (Jagd), teils auch antikischen Vorbildern entnommen (vgl. E. A. Stückelberg, Langobardische Plastik, 1909).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0116
gefördert durch die DFG

ziehen können, es kann sich für uns nur um eine solche in den Erscheinungen, also vom ästhetischen Standpunkt aus handeln. Für das Tektonische ist dabei (wie in 1. festgestellt) wesentlich, daß die Entstehung des Baukörpers nicht aus einer Masse heraus, sondern mit Hilfe von Wänden, die ihrerseits wieder aus Stützwerk und Füllung bestehen, zu denken ist. Die Wände umschließen nicht nur den Raum, sondern auch den Körper, je nachdem wir sie von innen oder von außen betrachten. Da es sich beim Stützwerk um ein Stützen in vertikaler Richtung handelt, und dieses eben das Wesen des tektonischen Bauwerks ausmacht, so wird es sich sowohl im Innern als auch am Äußern deutlich machen müssen, wenn es einen Anspruch auf den Begriff des Plastischen haben will; wir werden an einem Gebäude plastischer Art nicht nur außen, sondern auch an den Innenwänden den Apparat von Säulen, Pilastern oder Stützen und dementsprechend auch von dem horizontalem Gebälk feststellen können. In diesem Deutlichmachen des Stützwerkes an den oder vor den Wänden liegt das Wesen der „tektonischen" Plastik, zugleich aber auch die Verwandtschaft mit der bildnerischen Plastik (Relief) begründet.

Bei beiden handelt es sich um einen Hintergrund, vor dem das Relief sich aufbaut, aus zögernden Anfängen heraus bis zur endlichen Loslösung und Freiwerdung in individueller Existenz. Den wesentlichen Unterschied der bildnerischen zur tektonischen Plastik, der in der Befolgung des imitativen Prinzips oder (wie Wölfflin es ausdrückt) in der „Erzielung einer optischen oder haptischen Illusion" der ersteren besteht, darf ich hier als bekannt voraussetzen, es kommt für uns also nur tektonische Plastik in Frage. So gesehen, kann die Säulenfront eines hellenischen Tempels als ein Relief verstanden werden, das auf einem stark zurücktretenden Grund steht, vor dessen Dunkel sich die Säulenstämme hell abheben. Ich stehe mit der Behauptung, daß sich die Plastik (sei es wie hier eines Bauwerks, sei es aber auch die eines Bildwerks) als Relief vor die Fläche des Grundes stellt, im Gegensatz zu Hildebrand[11]). Dieser sagt ausdrücklich, daß die vordere Fläche des Reliefs, „in der sich die Höhen der Figuren treffen", als Hauptfläche wirken soll — „sonst tritt (wiederum) der Fall ein, daß die Figuren vor der eigentlichen Distanzschicht des Sehfeldes existieren und deshalb aufgesetzt erscheinen", und an anderer Stelle: „alle räumlichen Beziehungen ... werden von vorn nach hinten abgelesen". Warum aber darf beim plastischen Bild der Fall nicht eintreten, daß die Figuren „aufgesetzt" erscheinen? Schmarsow hingegen[12]) spricht hier klar von einem Reliefgrund, als welchen er im vorliegenden Fall die Cellawand bezeichnet, vor der die „ausgerundeten

[11]) Hildebrand Problem der Form, S. 64.

[12]) Schmarsow, Grundbegriffe, S. 192.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0117
gefördert durch die DFG

Körper der Säulen" stehen. Es erscheint mir irrig, mit Hildebrand hier von einer „vorderen durchbrochenen Raumschicht" zu reden, die, auf die Säulenfront bezogen, aus einer scheinbaren Fläche bestehen müßte, welche die vordersten Punkte der Säulenschäfte — genauer ihrer Schwellungen — untereinander verbände und mit der Ebene des darüberliegenden Gebälks wie mit der obersten Stufe des Stylobates zusammenginge. Daß die zurückliegende Cellawand mit viel mehr Berechtigung im Sinne unserer Annahme für die „vorstehende" Plastik als Hintergrund gelten darf, kann mutatis mutandis auch in der Art gesehen werden, wie die Triglyphen vor dem Friese stehen, nämlich als Plastiken auf einem entsprechenden Grund[13]).

Der Eindruck des Reliefs geht verloren, sobald wir den Tempel als Ganzes von einer gehörigen Entfernung aus erfassen. Dann wird er zur Freiplastik. Umgekehrt wird bei engerem Blickwinkel (also in besonderer Nähe vor dem Objekte) eine Metope z. B. als ein Relief für sich vor uns stehen und auf uns wirken, losgelöst vom Ganzen des Frieses. Und wenn die ursprüngliche Farbigkeit, wie sie Springer auf Tafel VIII seiner „Kunst des Altertums" zeigt, richtig ist, so beweist auch sie in der lebendigen Tönung der Figuren vor dem Metopengrund die Richtigkeit der Annahme, daß die Plastik „vorsteht" und von hinten nach vorn (und nicht umgekehrt) abzulesen ist.

Das gleiche Spiel finden wir schließlich im Naos selbst: Auch hier ist die Wand mit Säulen versehen, auch hier ergibt sich ein Relief. Folgen wir der Rekonstruktion von Luckenbach (Springer I, S. 249), so müssen diese Säulen (im Zwange der perspektivischen Verkürzung des Raumes) auf den Eintretenden einen derart geschlossenen Eindruck machen, als ob es sich um eine Wand handele, die mit Halb- oder Dreiviertelsäulen reliefiert ist.

Was Hildebrand weiter als das wichtigste Kriterium einer guten Plastik hervorhebt, ist das Wesen der Einheitlichkeit im Relief wie in der freien Form. „Es müssen soviel Höhepunkte der Darstellung in einer Fläche liegen, daß sie den Eindruck der Fläche hervorrufen." Das ist eine Minimalforderung, sonst hätte Hildebrand statt „müssen" „dürfen" gesagt. Da das Relief aus dem Bild auf der Fläche heraus entstanden zu denken ist, ist einleuchtend, daß die Bilder, die der Entstehungszeit nach die ältesten sind, vielmehr Höhepunkte der Darstellung in einer Fläche aufweisen, als solche späterer Zeiten. Das beweist — um bei der hellenischen Kunst zu bleiben — der Vergleich etwa der Metopen eines Tempels aus dem 6. Jahrhundert mit denen am Parthenon. Aber die Menge der

---

[13]) Wir werden weiter unten sehen, inwiefern die Hildebrandsche Behauptung auf S. 74 seiner Schrift „vordere durchbrochene Raumschicht" in bezug auf die stereotome Weise eine um so größere Berechtigung hat.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0118
gefördert durch die DFG

Höhepunkte kann am Ende doch nicht den Ausschlag für den Wert der Plastik geben, ebensowenig, wie wenn gefordert werden würde, es dürften höchstens soviel Höhepunkte in einer Fläche liegen, daß gerade noch der Eindruck des Flächenhaften gewahrt wird! Der Weg des Kunstwillens geht sozusagen naturgemäß vom Flächigen, d. i. von der Zeichnung, aus und erstrebt zuletzt die Loslösung der grundgebundenen Darstellung vom Grunde; und das gilt nicht allein vom Relief, sondern auch von der Freiplastik, die — ob Architektur oder Bildwerk — sich bis in den Barock hinein zusehends freier und lockerer gebärdet. Als höchste Steigerung, wenn nicht Übersteigerung solchen Eigenwillens zur Freiheit mögen wir Auguste Rodins Arbeiten betrachten, die er nach seinem Grundsatz schuf: „Betrachte eine Oberfläche immer als das äußerste Ende eines Volumens, als die mehr oder minder breite Spitze, die dieser Körper gegen dich richtet“[14]).

Die bildnerische Plastik auf ihrer klassischen Höhe verhält sich zur tektonischen wie die Athene parthenos zum Parthenon selbst. Aber sie entwickelt sich im Laufe der Stilreife zu immer größerer Ungebundenheit. Noch im Erechtheion erkennen wir die engen Beziehungen zwischen Koren und Säulen: in beiden herrscht das individuell-menschliche als das tertium comparationis, in beiden der protagoräische Spruch vom Menschen als dem Maß aller Dinge, und sei es bei der Säule auch nur in jener Schwellung (Entasis), die bekanntlich der „Säule“ des Mittelalters fehlt (vgl. Abschn. 5). Der Doryphoros Polyklets, der Apoxyomenos Lysipps dagegen lösen sich als Endglieder einer langen Kette zuletzt doch von aller Architektur und erhalten Eigenbewegung — hier gilt vorn und hinten gleich: „Von den Wänden der Tempel, an die auch sie ursprünglich geheftet waren, rückten die Statuen vor in den freien Raum“ (Osthaus) — es sind Bilder von Athleten und Ringern, für welche die Umwelt ohne Bedeutung und Beziehung ist.

Jeder Spätstil zeigt solche Neigung zur Trennung zwischen figuraler (illusionärer) und tektonischer Plastik; zugleich aber geschieht es, daß die Stoßkraft, die ihr Leben und Bewegung gibt, auch das statische Gefüge des Bauwerks ergreift, es biegt, preßt und zuletzt sprengt und zerreißt, wie wir das an der Architektur der Barockkunst und an der tektonischen Plastik des Rokokos erleben. Aber selbst ein Zwingerpavillon wird immer Bauwerk bleiben und trotz der Atlanten, Nymphen und Putten nie illusionäre Plastik werden.

Wenn wir die Säulenreihe in ihrem Abstand vor der Cellawand als eine „gelöste“ oder „lockere“ Reliefbildung bezeichnen können, so stellen die Halb- und Dreiviertelsäulen wie auch die Pilaster in ihrer unmittel-

---

[14]) Auguste Rodin, Die Kunst, S. 43.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0119
gefördert durch die DFG

baren Fühlungnahme mit der Wand das „gebundene" Relief dar. Die ganze römische Baukunst hat sich dieser Art in weitestem Umfange bedient. Die Triumphbögen, die großen Theater und Arenen, die Basiliken, Thermen und Paläste verzichten alle auf die der Säule als Stütze eigentümliche Fähigkeit zu tragen; diese „markiert" nur ihre Funktion bis in die Verkröpfung des Gebälkes und bis hinauf in die Attika. Das Wesen des Plastischen als eines „aufgesetzten Apparates" wird immer deutlicher. Dieses Aufgesetzte wird zugleich wie von innerer Kraft mehr und mehr nach außen getrieben: das Gerüst löst sich da und dort ganz vom Hintergrund, die Säule steht endlich für sich wieder allein da — aber doch nicht selbständig genug, denn sie sucht im Pilaster dahinter ein flaches Widerspiel. Durch die Zuhilfenahme von Bögen wird der Rhythmus unter den Säulen gestört, diese stehen zu weit auseinander, um den Begriff der Reihe zu wahren, und so kommt es, daß nun erst die Säule als Einzelnes, trotz des Pilasters, vereinsamt; und es wird möglich, daß sie sich am Ende zur tektonischen Freiplastik emanzipiert: in der Triumphsäule sehen wir solche freie Rundplastik in hoher Vollendung — der Rundtempel ist ihr näher verwandt als er dem griechischen (oblongen) Tempelhaus verwandt ist[15]).

Zum tektonischen Raum gehört zuletzt die waagrechte Decke. Sie untersteht demselben Zwang wie die Wand, nämlich dem (hier waagrecht liegenden) Stabsystem; das sind Balken, die, mit Querstücken versehen, quadratische Öffnungen freilassen, welche in der griechischen Tempelarchitektur mit hölzernen oder steinernen Deckplatten ausgefüllt wurden. Diese Art beherrschte das ganze Altertum; ja sogar die gewölbten Decken wurden ohne struktiven Grund so gestaltet (Pantheon in Rom). In vielen Fällen nahmen sie später noch der Barock und der Klassizismus auf. Die Verzierungen der Platten sollen die Öffnungen aber nicht schließen und den Eindruck eines Raumes vollenden, im Gegenteil! Wir erkennen aus der Farbigkeit wie aus der Ornamentik deutlich die Absicht, nur leicht und in textiler Weise die ausgesparten Flächen zu überdecken[16]). Diese Ornamentik untersteht den Gesetzen des textilen Kunstgewerbes mit seinen Nähten und Verzierungen, die, ursprünglich gemalt, später im Relief wiederholt wurden.

5. Dem Stereotomen in der Baukunst entspricht das Glyptische in der Bildnerei

Für die Parallelschaltung von stereotomem Bauwerk und glyptischem Bildwerk komme ich auf die oben (Abschnitt 4) zitierte Stelle aus Hilde-

---

[15]) Vgl. Schmarsow, Grundbegriffe, S. 195.

[16]) Semper, Der Stil, I, Tafel V und S. 28 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0120
gefördert durch die DFG

brand zurück, wo dieser von der „vorderen durchbrochenen Raumschicht“ beim romanischen Bauwerk spricht. In der Tat handelt es sich hier, im Gegensatz zum plastischen Vorgehen, um die Voraussetzung einer vorderen Schicht, in die die Form als Negativ hineingeschnitten zu denken ist. Die ganze romanische und gotische Architektur bis zurück auf die Quellen stereotomen Bauschaffens im Orient stellt sich unter dem hier geschaffenen Gesichtswinkel des Bildnerischen in ausgesprochenen Gegensatz zur Plastik des tektonischen Bauwerks. Dieses zeigt den Apparat von Säulen und Gebälk als ein vorgesetztes Relief, jene hingegen wirkt durch Vertiefen und Hineinschneiden in die vorhandene Baumasse. In dem einen Falle bildet die Wand den Hintergrund im engeren Sinne, im andern haben wir es mit einer vorderen Raumschicht zu tun, welche als „Rest“ empfunden wird, sei es auch, daß dieser Rest nur als ein bescheidener Streifen vor der hinterfangenden Mauer steht. In diesem Sinne sprechen wir von der „Lisene“ im Gegensatz zum Pilaster, welcher, der Säule verwandt, rein tektonischer Herkunft ist[17]).

Aus dem Begriff des Wegschneidens erklärt es sich auch, daß in den mittelalterlichen Baustilen die Zweizahl der Öffnungen herrscht, und nicht die Dreizahl. „Wie bei der Giebelseite des griechischen Tempels in der Mittelachse ein Säulenzwischenraum, und wie bei der Flächengliederung der römischen Wand ein Pfeiler- (richtiger Pilaster-)zwischenraum ... belassen wird, so wird bei der Gliederung des romanischen Baukörpers in der Mittelachse ein Teil der vorhandenen Massenoberfläche als Zwischenraum der gliedernden Einschnitte belassen[18]).“

Im Gegensatz zum tektonischen Körperbau geht die stereotome Architektur bei der Formung ihrer Werke vom Innern aus. Dieses bestimmt erst das Äußere. Die Feststellung, die wir für die plastische Wand im Innern wie am Äußern des tektonischen Bauwerks gemacht haben, gilt hier also nicht; innen und außen sind ganz zweierlei. Es ist Gottfried Sempers wohl mehr von der Stimmung als von der Kritik diktierter Irrtum, anzunehmen, daß im gotischen Raume „jedes unbefangene Auge sich durch die Abwesenheit der Gegenstreben ... geängstigt fühlen muß“[19]). Im Gegenteil! Nur das „befangene Auge“, das Auge nämlich, welches von einer statisch unterrichtenden Überlegung gelenkt wird, wird hier einen Fehler feststellen können; ja sogar das Relief der Wandpfeiler und Dienste, die bis ins Schöngotische nach Säulenart mit Basen und Kapitellen ver-

---

[17]) So verstanden übernimmt der Pilaster von der Säule die Entasis, die Basis und das Kapitell, die sämtlich der Lisene fehlen. Diese wieder sucht, dem stereotomen Pfeiler verwandt, ihren Anschluß gern oben im Rundbogenfries, man vergleiche die lombardische und die daraus folgende romanische Architektur.

[18]) Hermann Eicken, Der Baustil, S. 50 f. Berlin 1918.

[19]) G. Semper, a. a. O., 4. Hauptstück, § 83.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0121
gefördert durch die DFG

sehen sind, wird hier allen menschlichen Maßstab vergessen machen; das unbefangene Auge wird sich der haptischen Führung nach oben oder der taktischen in die Tiefe hingeben, wie sie der Rhythmus der Pfeiler in ihrer Übereckstellung bietet, und wird zugleich die Macht und den Sinn des Hohlen und Stereotomen empfinden, ohne zu prüfen und zu denken[20]).

Gegenüber dem Betrachten spielt das Erblicken, also das „optische" Sehen, in der stereotomen nicht die Rolle wie in der tektonischen Architektur. Oft und gewaltsam wird hier der Blick gestört und abgelenkt, im ganzen wie im einzelnen; der Kirchenraum ist nicht nur von einer Tür in der Mittelachse zugänglich, sondern von verschiedenen, und damit ist es uns freigestellt, das Innere in der Hauptrichtung oder schräg zu ihr zu genießen — der Raum entwickelt sich uns im Schreiten, und da er in der späten Gotik auch achsial nicht mehr straff gebunden ist, erleben wir am Ende jenen „tonigen Einheitsraum", der alles Individuum zugunsten des Kollektivs ausschließt[21]).

Auch der Pfeiler kann nicht Individuum sein, wie es die Säule ist (vgl. Abs. 1). Er gehört sich nicht selbst, sondern ist nur ein Teil vom Ganzen. Darin liegt der große Unterschied in den beiden Architekturweisen: im Tektonischen die Synthese aus Einzelheiten — im Stereotomen das Ganze, Einmalige, Kollektive, das nicht zerlegt, höchstens zerrissen (analysiert) werden kann. Das gilt für den Raum wie für den Körper, für den Körper wie für die Glieder. Die tekto-

---

[20]) Ich befinde mich mit den Bezeichnungen „haptisch" und „taktisch" im Gegensatz zu der Rieglschen Feststellung: „Alle Andeutungen von festen Dingen, die wir auf dem Umwege über den Gesichtssinn empfangen, sind schließlich Anweisungen auf die primitiven Erfahrungen des Tastsinnes ... ich habe daher diese Eigenschaften der Dinge die taktischen (tastbaren, von tangere) oder besser griechisch die haptischen genannt im Gegensatz zu den optischen wie Farbe und Licht." (A. R., Beilage zur Allgemeinen Zeitung, 1902). Demgegenüber erlaube ich mir folgende Bemerkung: tangere heißt „körperlich berühren", also richtig: „betasten", deutlich kennzeichnet es das einmalige, das plötzliche Fühlungnehmen, das, wenn es sich auch oft hintereinander wiederholen kann, doch immer wieder unterbrochen wird. Demgegenüber besagt das haptische Sehen (griech. hapto) soviel wie „sich an etwas heften", anhangen, sich anknüpfen, d. h. also im Gegensatz zu tangere ein beständiges Fühlunghalten mit dem betreffenden Objekt. (Vgl. auch H. Jantzen, Das niederländische Architekturbild: „Der Weg des taktischen Sehens geht über vertikale Hindernisse, die er sprungweise überwindet, der des haptischen Sehens läßt sich von der Orthogonalen in die Tiefe des Raumes führen".) Die Unterschiede dieser zwei Arten des Betrachtens, die uns je nachdem vom Objekt aufgezwungen werden, lassen sich leicht verstehen, wenn wir etwa an einen Zaun denken, dessen senkrechte Latten uns taktisch zu sehen zwingen, während eine Deckleiste darauf unsern Blick haptisch in die Tiefe führt. Beide Arten des Sehens möchte ich als „betrachten" bezeichnen, während das „optische" Sehen in seiner einmaligen, simultanen Art „erblicken" genannt werden sollte.

[21]) H. Jantzen, a. a. O., S. 135.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0122
gefördert durch die DFG

nische Säule, so, wie wir sie in Reinkultur in der hellenischen Baukunst haben, besteht aus drei Teilen: der Basis, dem Schaft und dem Kapitell. Keiner der Teile hat zum andern innere Beziehungen. Anders die stereotome Säule, wie sie das Mittelalter bietet: hier ist kein Glied als selbständig anzusprechen. Der Pfeilerschaft ist nach unten mit der Basis, nach oben mit dem Kapitell organisch verwachsen, wie die Eckblätter jener, die Form dieses beweisen — es kann das die Würfelform oder auch die Kelchform sein[22]). Die formalen Verwandtschaften vor allem in manchen Kapitellen mit der Antike sind rein äußerlich und haben keinen Einfluß auf den Grundcharakter der mittelalterlichen Säule, denn diese ist ja gar keine Säule, sondern eben ein Pfeiler — daher kommt es, daß im Verlauf der mittelalterlichen Stile das Kapitell allmählich zur leeren Zierde wird und in der Spätgotik ganz verschwindet. Die dem Stereotomen eigene „innere Form" hat sich damit endgültig durchgesetzt, der Pfeiler ist ein Stück der Mauer und Masse, die ausgehöhlt wurde, um Raum zu werden. Und seine Fortsetzung nach oben ist das Gewölbe, nicht von ihm getragen, sondern aus ihm gewachsen und einer Substanz mit ihm.

Der mittelalterliche Steinmetz hatte naturgemäß kein Verständnis für die antike Säule — für die Säule als Individuum überhaupt —, er schuf sie nicht nur falsch in Hinsicht auf die genannten Teile: Basis und Kapitell, sondern auch ohne die Entasis, ohne diese lebendige Elastizität[23]) und — was noch mehr auffällt — ohne Rücksicht auf das Maßverhältnis, das vom Menschlichen diktiert wird. Wenn wir beachten, wie z. B. an romanischen Portalen die sog. Säulen, wenn auch gekennzeichnet durch Basis

---

[22]) Über die Entstehung des romanischen Würfelkapitells gehen die Meinungen noch heute auseinander, die Einen berufen sich auf den Sarkophag von Lambrato, auf dem romanische Kapitelle zu sehen sind, die andern (darunter Strzygowski) nennen die Armenier als Erfinder (4. Jahrh.). Wir wissen aber auch von den Würfelkapitellen der Zisterne Binbir direk, die 528 für die Wasserleitung Konstantinopels erbaut wurde. Auch die Frage nach dem Baustoff, der der Form zuerst gedient haben mag, ist noch nicht gelöst. Rein technisch ist es im Grunde einfacher, einen Steinblock zwischen der schlankeren Säule und dem stärkeren Architravstück nach jener hin zu bearbeiten, als eine gedrehte Wulst aus Holz an vier Seiten abzuflachen. Warum übrigens soll Kelchform und Würfelform nicht die gleiche, nämlich die umgekehrte Kegelform als gemeinsame Wurzel haben? Oder: die Würfelform ist nur eine ungeschickte Nachbildung der Kelchform? (Vgl. Kapitelle in Lügde, deren Würfel mit Akanthusblättern roh bemalt sind.)

[23]) Für die Schwellung oder Entasis hat Vitruv die Begründung, daß man dadurch einer optischen Täuschung entgegenwirke, infolge welcher Säulen, die keine Entasis haben, gegen die Luft gesehen in der Mitte eingezogen erscheinen. Vgl. aber auch Schopenhauer (Zur Ästhetik der Architektur, Welt als Wille und Vorst., drittes Buch, Kap. 35), der den Vitruv zitiert ... „sodann beruht ihre Verjüngung, vom ersten Drittel ihrer Höhe an, wie auch eine geringe Anschwellung an eben dieser Stelle (entasis Vitr.) darauf, daß der Druck der Last dort am stärksten ist".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0123
gefördert durch die DFG

und Kapitell, darüber hinaus im Bogen die gleiche Verzierung aufweisen wie sie die Schäfte zeigen (vgl. u. a. die Goldene Pforte in Freiberg), so unterstreicht dies fast ebenso deutlich das Unverständnis für die Mission der Säule als tragendes Glied, wie es etwa die Löwen tun, die als treue Wächter des Portals die Säulen auf ihrem Rücken tragen.

Da wir somit im stereotomen Bau keine Säule anerkennen können, ist es nur logisch, wenn in diesem Bau auch die entsprechende (also tektonische) D e c k e fehlt. Der Erscheinungszusammenhang zwischen Pfeiler und Hohlraum bleibt immer deutlich, und mit der Absicht der Pfeiler, als Wandreste das Hohle zu schließen, begegnet sich das G e w ö l b e, das nichts anderes will, als die Pfeiler in ihren Bewegungen, d. h. in ihren nach oben führenden Kanten und Linien fortzusetzen — also nicht abzuschließen. Dies wird am besten erreicht mit Hilfe jener Kappen (Kreuzgewölbe), die die Unendlichkeit nach oben (den mystischen Raum) nur dadurch sichtbar machen können, daß sie zu ihrer Führungslinie den S p i t z b o g e n als den steilsten, den die Geometrie hat, benutzen. Es bedeutet ein Zeichen schärfster Reaktion, wenn im Ausgang des 15. bis in die Mitte des 16. Jahrhunderts diese himmelstrebende Bewegung auf einmal nachläßt, ermüdet und zurückgeht, und (wie in Dinkelsbühl, Halle oder in den obersächsischen Hallenkirchen) der Gewölbequerschnitt eine halbkreisförmige oder gar elliptische Kurve zeigt. Damit wird deutlich, daß die Bauwelt wieder festen Boden unter ihre Füße bekommt und zum menschlichen Verhältnis zum Raum zurückkehrt, ähnlich wie es die Bildnerei jener Zeit hält, wenn sie den Säulen renaissancistischen Schmuck gibt, so lächerlich da und dort auch der zur Säule emanzipierte Pfeiler sich ausnehmen mag (Innsbruck, Wolfenbüttel)[24]).

Die mittelalterliche B i l d n e r e i untersteht den gleichen Gesetzen wie die Architektur. Wir erinnern uns: Säule und Karyatiden sind Individuen, ungeachtet, ob sie in einer Mehrzahl nebeneinander vor dem Hintergrund der Cellawand stehen. Demgegenüber sind die Figuren der romanischen und gotischen Bildnerei Teile des ihnen zugehörigen Raumes. Der Raum ist das Primäre, die (glyptische) Figur das Sekundäre. Die Säulenheiligen und Apostel, die die Portale an den Domen säumen, stehen nicht da wie Individuen im Wechsel mit den dazwischengestellten Säulchen, sondern sind umflossen von dem Hohlraum, dem sie als Teile eines Kollektivs — hier des trichterförmig abgetreppten Portales — angehören. Zugleich aber steht auch jeder einzelne in einer ihm zugehörigen Sondersphäre, welche wir über seinem Kopf im Baldachin, unten im Konsol abmessen können.

---

[24]) Zu solchen Rückkehr-Erscheinungen zählt auch das Gewölbe der Freudenstädter Kirche, das aus Holz gefertigt ist und angenagelte Rippen trägt!

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0124
gefördert durch die DFG

Ein „Hintergrund“, wie ihn das plastische Bildwerk kennt und braucht, besteht nicht: die Stifter im Naumburger Dom stehen vor Diensten und Pfeilern, die hinter ihrem Rücken ohne Beziehung nach oben laufen; und dies ist um so auffallender, als beide aus derselben gemeinsamen Steinmasse herausgehauen sind. Um so stärker freilich sind dafür die Beziehungen in den Figuren untereinander: sie haben den ganzen Chorraum nötig, um ihn mit Leben und Geste zu erfüllen. Diese Figuren wollen gar nicht mit dem struktiven Apparat des Bauwerks ähnlich oder verwandt sein, sie wollen lediglich das Hohle umschließen helfen und es zugleich beleben: bei aller Einordnung in das rhythmische Gefüge des Baues löst sich daraus das gemeinsame Spiel in Blick und Miene, und die leichte Tönung unterstützt diese Absicht wesentlich. Wir vergessen ganz, daß die Originale dieser Bildwerke doch 150 Jahre vor dem Augenblick gelebt haben, der sie im Steine verewigte. Die Apostel- und Heiligenfiguren im Chor des Domes zu Halberstadt nehmen geradezu teil an der Feierhandlung des Priesters, „sie umschließen als organisch belebtes Band das Chorinnere, seinen räumlichen Zusammenschluß auf das eindrucksvollste verstärkend“[25]).

Die Aushöhlung der Masse im Ganzen des Baukörpers wie an den Einzelheiten nimmt im Laufe der Stilentwicklung immer mehr an Kraft und Wirkung zu. Der Kirchenraum wird freier und lichter; die spätgotischen Hallenkirchen zeigen Pfeiler ohne Kapitelle, völlig gelöst vom Urbild der Säule, ohne Dienste, mit konkaven Seitenflächen, denen Rippen entwachsen, welche in breiten — nicht hohen — Schwüngen den Raum überspannen (selbst der Triumphbogen ist in manchen Kirchen elliptisch (s. o.)) und als „Netz“- oder „Sterngewölbe“ mehr Spiel als Konstruktion verraten. Die Lust der Glyptik am Wegschneiden geht bis in die Profile der Bauteile, sie modelt das Runde zum Birnstab und schließlich zum scharfen Hohlprofil. In der Bildnerei ist es dasselbe: können wir den an den Stifterfiguren in Naumburg noch an klassische Vorbilder mahnenden Faltenwurf in strengen aber vollen Formen feststellen, so zeigt die späte Gotik an den übertrieben gebogenen und im Ausdruck oft bizarren Figuren die typisch knitterigen Falten, wie wir sie aus den gleichzeitigen Stichen und Holzschnitten kennen. Die figurale Bildnerei schwindet fast völlig aus dem Innern der Kirche, dafür sehen wir sie außen noch vielfach angebracht, weniger freilich in monumentaler Größe und Haltung als mehr spielerisch und ungeachtet des antikischen Vorwurfs in die Gewandung der Zeit gehüllt. Das Handwerkliche tritt vor das Künstlerische; in Mittel- und Süddeutschland vor allem entstehen Bildschnitzerschulen,

---

[25]) Hermann Giesau, Der Dom zu Halberstadt, 1929.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0125
gefördert durch die DFG

die wie jede Schule nichts anderes sind als ein letzter Versuch, den Verfall einer Kunst aufzuhalten, aber gerade sie verlieren sich ins Einzelne und Kleinliche und in Nachahmerei anderer Kunstzweige: meist wurden die allbewunderten Kupferstiche und Holzschnitte der Dürer, Schongauer u. a. gekauft und als Vorlagen für die Schnitzarbeiten verwendet.

Von hier bis zum Realismus[26]) ist nur ein Schritt; das malerische Moment war schon in den Bildern der Maler gegeben, es wurde nun auf die Architektur und die Bildnerei übertragen. So ist auch jenes wirre Geäst zu verstehen, das aus manchen Kirchenportalen um 1500 und später an Stelle der Pfeiler und Dienste getreten ist. Das aber ist völlige Abkehr von der glyptischen Art; hier ist kein Gedanke mehr an ein „Herausschneiden"; das Astwerk will nichts Restliches im Raume sein, sondern individuell d a - v o r stehen. Wir können an einzelnen Stellen hinter den Zweigen den beziehungslosen Abstand und dann erst die Wand sehen — jene wachsen also wie selbständige Organe völlig unabhängig davon aus dem Sockel des Bauwerks heraus, um sich zuletzt im Halbkreis (also nicht im Spitzbogen) über dem Portal zu schließen (vgl. Pforte an der Schloßkirche in Chemnitz u. a.).

Im gotischen Schnitzaltar wiederholt sich das Spiel solchen Architekturwerkes im Kleinen, nur daß der umgebende Raum bis ins Enge und ausgesprochen Höhlenhafte verringert ist und die Figuren darin naturgemäß zu groß wirken. Der oben begrenzende Baldachin löst sich in freies, dünnes Rankenwerk auf (zunächst architektonisch, später realistisch). Durch die Wahl der Farben, vor allem von Gold für den Hintergrund, wird die unendliche Tiefe symbolisiert, in die die Figuren hineingeschnitten zu denken sind; diese selbst werden stark bunt gehalten: der Zug zum naturhaft-Lebendigen, ja Lebensfrohen macht sich auch hier geltend. Es kommt schließlich dahin, daß die Figuren als freie Plastiken vor einem Hintergrund erscheinen, der perspektivisch als Ferne gegeben ist, und damit wird auch hier das Wesen des Glyptischen ad absurdum geführt. Mit der gleichzeitig einströmenden italienischen Renaissance (Peter Vischers Arbeiten!) wird diesem plastischen Bildwerk über dem Glyptischen der Siegesweg geöffnet, wie dies ja vorher schon im eigentlichen Architekturwerk geschah[27]).

---

[26]) „Realismus" ist hier im Unterschied zum Naturalismus als dem Formencharakter, dessen Grundlage in der lebendigen Natur liegt, gebraucht. Er bedeutet also lediglich die ä u ß e r e F o r m, während Naturalismus das Innerförmige widerspiegelt, d. h. das Gesetzhafte, das dem Lebendigen als dem Organon innewohnt, während das Realistische bis zum Chaos entarten kann, und dem Spielwillen des Künstlers oft saft- und kraftlos unterwürfig ist.

[27]) Vgl. H. Wölfflin, Die Architektur der deutschen Renaissance, 1914.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0126
gefördert durch die DFG

6. Bauwerk und Bildwerk in der neueren Baukunst[28])

Die gotische Baukunst endet im malerischen Stil. Dieser malerische Stil besteht, wie wir sahen, aber nicht allein in der Auflösung des struktiven in einen „tonigen Einheitsraum", sondern auch im Hinneigen zu einer Realistik, welche im Banne ihrer Zeit und Gewohnheit sich nicht mehr lösen konnte von dem Kleinlichen und Äußerlichen in der Auffassung der Natur sowohl wie in der Wiedergabe des täglichen Lebens und Brauchtums.

Der Naturalismus der italienischen Renaissance kommt diesem Realismus in gewissem Sinne entgegen, insofern nämlich auch er das Diesseitige sucht; aber er findet dabei noch mehr: er findet die großen Gesetze des Schönen, und er hat einen Anspruch auf diesen Fund, weil er (architektonisch gesehen) sich tektonisch gibt, während das Mittelalter mit seiner stereotomen Einstellung diesen Gesetzen niemals nahe kam und also alles Diesseitige notwendig nur als Äußerliches erfassen mußte.

Für die italienische Renaissance kam hinzu, daß ihr nicht allein in der Natur, sondern auch in den vorhandenen Werken alter Kunst dieses „naturhafte" Gesetz entgegentrat; wenn die römischen Bau- und Bilderreste, die ihr zunächst Vorbilder und Anreger waren, selber auch nur zweiter Hand entstammten, so reichten sie doch aus, um den Forderungen der tektonischen wie der plastischen Schönheit Genüge zu leisten. Das „Schöne" im eigentlichen Sinn ist ja nur im Tektonisch-Plastischen zu finden, da hier nur das Maß, also das Gesetz des Menschlichen (und darin besteht alle menschlich faßbare Schönheit) manifestiert ist. Das Individuum, also der Körper, ist die Voraussetzung dafür, nicht das Kollektiv, d. h. der Raum. Aus dieser Grundeinstellung zum Schönen resultieren die anderen Gesetze, welche dem tektonischen Stil eigen sind: die Symmetrie, der Rhythmus und die Proportionalität. Weiter aber resultieren daraus auch das Wesen und die Macht des Rahmens sowie die Beziehungen zwischen Stütze und Last.

Der Raum ist damit also nicht mehr das Primäre beim Bauwerk, sondern das Ergebnis des ihn umhüllenden Körpers — mit anderen Worten: die Form ist das Primäre, nicht der Inhalt. Schon in Brunellescos Florentiner Domkuppel zeigt sich dieses Wesen des Tektonischen: sie läßt sich abheben wie ein Deckel — man vergleiche damit einen mittelalterlichen Vierungsturm. Als weiteres Element waltet das Inkrustationsprinzip: es ist nichts anderes als das tektonische Flachrelief. In der Frührenaissance führt Florenz mit seiner Rustika. Im Palazzo Pitti, unten schwer, oben leichter, bestreitet sie alle Kosten des Eindrucks, wenn dieser

---

[28]) Neuere Baukunst will hier im Sinne der von Jakob Burckhardt geschaffenen Bezeichnung verstanden sein.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0127
gefördert durch die DFG

auch infolge seiner ungünstigen Lage zu den Straßen (wir sind noch nicht in der Spätrenaissance oder im Barock) nicht voll genossen werden kann; die feinere Architektur wird in den von den Bogen ausgesparten flachen Nischen angebracht. Sehr flaches Relief herrscht am Palazzo Rucellai; die Fenster haben noch keine Verdachung. Auch in der Hochrenaissance (Cancellaria) hält sich das plastische Moment noch zurück, nur rückt das Hauptmotiv in die Mitte zum Portal — erst Bramante und vor allem Raffael (in unmittelbarem Einfluß der römischen Werke) geraten auf den Weg, der schließlich zum Barock führt. Im Palazzo Branconio dell'Aquila unterscheiden wir deutlich drei Ebenen voreinander: die Grundebene mit den Fenstern und ihren Umrahmungen, davor (im Erdgeschoß) eine Blendarkade mit Pilastern und Bogen, und in der vordersten Ebene Halb- und Dreiviertelsäulen. Sie stehen vor den Pilastern, welche in der Höhe des Erdgeschosses im Wechsel von Balkongeländer und Figuren vor Nischen ein durchlaufendes Gebälk tragen.

Das Motiv der Nische[29]) ist seit der römischen Baukunst wesentlich; die italienische Renaissance verwendet es mit Vorliebe. Aber diese Verwendung ist rein tektonisch zu verstehen: wie am Portal von San Andrea in Mantua oder von San Bernardino in Perugia haben wir es mit hintereinander parallel verschobenen Ebenen zu tun, die, wie bei den Fassaden der Paläste, das Hochrelief bedingen von der Kirchtür an bis vor zu den flankierenden Pilastern der Front. In dieser kulissenhaften Hintereinanderstellung der einzelnen Fassadenschichten beruht der große Unterschied zu den in die Tiefe führenden Portalen des Mittelalters, deren Nischen nichts anderes sind als Laibungen, während es sich bei den Renaissanceportalen der beschriebenen Art um Rahmen handelt. Im Papstgrabmal von Sa. Maria del Popolo in Rom wird die Nische gar zu einer Triumphbogenarchitektur „umgedeutet" (Burckhardt).

Das tektonische Moment am Relief wird im Laufe der Entwicklung immer deutlicher. Der Palazzo Raffaello-Bramante (1549) zeigt die Doppelsäule; die Masse zieht sich vor dem Gerüst immer entschiedener zurück. Aber die bildnerische Plastik? Sie will selbst vom Gerüst nichts mehr wissen! Sie untersteht früh schon einer Dynamis, die den antiken Vorbildern ganz fremd war — wir finden nichts von dem ruhigen Tragen,

---

[29]) Nische als Hintergrund ist nachklassisch, sie ist als Sonderwand für die Plastik aufzufassen und im Sinne dieser hohlgerundet; die Plastik ist das Gegebene, ist für die Nische die conditio sine qua non, nicht umgekehrt (vgl. dagegen Schmarsow, Grundbegriffe, S. 198). Im stereotomen Bau ist die Nische nicht Hintergrund, sondern selbständiger Raumteil. Friedrich Precht (Grundzüge der Bauentwicklung der Haustypen im Abendland, 1910) will die stereotome Nische als „Erweiterung des Rundhauses" ansehen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0128
gefördert durch die DFG

wie es die Koren am Erechtheion zeigen. Die Atlanten unter den Balkonen winden und gebärden sich, als ob sie die Last loswerden möchten; die weiblichen Figuren als Träger der Bilder in den Stanzen sehen aus, als ob sie im nächsten Augenblick davonlaufen wollten — diese Dynamis treibt die Teile auseinander, ja läßt sie einander bekämpfen: sie wollen weder zur tektonischen Struktur noch auch zum Raume Beziehungen eingehen — man vergleiche im Gegensatz dazu die Stifterfiguren im Naumburger Dom.

Diese Unruhe wird endlich von Michelangelo in die „Große Ordnung" gebändigt. Nun erst entsteht bei aller Lebhaftigkeit der Details eine wirkliche Einheit: der heroische Rhythmus, welcher sich einer Achse unterwirft und schon nicht mehr dem Bauwerk allein, sondern mit zu der Umgebung gehört, in der es steht. Der Platz, die eigentliche Schöpfung des Barock, wird von jetzt ab bewußte Architektur. Die großen Städte, vor allem Rom als die Wiege des Barock, werden auf große Plätze und weite Straßen revidiert — der Pläne für die Peterskirche sind unzählige[30]).

Welch ein Unterschied zu den mittelalterlichen „Plätzen"! Sie sind Höhlen, in die die Bauwerke eingegliedert, eingeschnitten sind, und die unser Auge nur sukzessiv (in allmählichem Vordringen) entdeckt, während wir im Barock das Werk simultan und fertig vor uns in ganzer Größe erblicken. Es gehorcht der Achse, der Symmetrie, die nun (im Gegensatz zum Rhythmus der Renaissance) das schönheitliche Moment gibt.

An Stelle der Reihung, die das ruhige oder gleichmäßig bewegte Sein (das sanguinische Temperament) symbolisiert, tritt die Gruppierung, die Zusammenfassung einzelner Glieder unter ein Kommando (cholerisch), und zwar je nach der Bedeutung des Baukörpers gesteigert nach den Hauptachsen zu, die ihn in der Mitte oder an den Ecken durchschneiden. So entstehen Mittel- und Seitenrisalite, diese wachsen sich aus zu vorgestreckten Flügeln, die eine Cour d'honneur umschließen, sie reißen sich womöglich los vom Zentralkörper in zentrifugischer Lust und bilden Einzelwesen.

Wie im Großen, so wirkt sich auch im Kleinen — in der Bildnerei — dieses Vorstoßen und Zusammenziehen der Glieder aus, wenn wir an die

---

[30]) Theodor Hofmann, Raffael als Architekt, 1919. Über die Mitwirkung der Perspektive gerade bei der Petersplatzanlage ist genug gehandelt worden. Ich möchte aber doch in aller Kürze erwähnen, daß gerade das Theaterhafte dabei noch immer kaum genügend hervorgehoben worden ist. Dieses theaterhafte Moment sehe ich nicht in der Divergenz der Berninischen Kolonnaden, sondern vor allem in dem Ansteigen des Platzes bis zum Freitreppensockel der Kirche: ähnlich wie im Theater das Podium der Szene von vorn nach hinten ansteigt. Dadurch und nicht in der Perspektive der Kolonnaden, die ja der der Kulissen des Theaters entgegenwirkt, erscheint der Bau erst mächtig, denn wir erblicken ihn „über unserm Horizont", während die erwähnte Divergenz dem Eindruck nur schaden kann, weil sie den Weg zum Bau verkürzt, anstatt ihn zu verlängern.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0129
gefördert durch die DFG

flankierenden Säulen und Pilaster am Portal denken, die womöglich schräg aus dem Grund quellen, weil hier die ganze Front nach außen gebogen wird von eben der Kraft, die sich in erster Linie konvex äußert. Welch ein Gegensatz zur stereotomen Auffassung, die im Aushöhlen die Masse einzieht und vertieft, wie wir dies an den Kirchenportalen der romanischen und gotischen Baukunst feststellen können! Aus demselben Grunde wird auch die Freitreppe nach außen getrieben: wir können deutlich verfolgen, wie auch sie sich allmählich vom Komplex löst und weit in den Garten hineinlangt. Man vergleiche die Treppe am Dresdener Karcherpalais mit der der Solitude oder der Favorite bei Stuttgart.

Mehr noch! Das Barockschlößchen fühlt sich endlich als Rundplastik im weiteren Sinne, gestellt in eine — Nische. Diese Nische ist nichts anderes als der Kranz der Kavalierhäuser, deren Zwischenräume im Rhythmus von der Natur ausgefüllt werden[31]). Freilich, gerade, daß hier die Natur mit hereinbezogen wird, ist ein Zeichen zugleich für das Nachlassen der oben cholerisch genannten Kraft der Konzentration, die sich am tektonischen Apparat allein genügen ließ.

Auch im Innern bleibt es nicht bei der renaissancistisch-rhythmisch gegliederten Wand. In Vierzehnheiligen haben wir eine Komposition von kreisrunden und ovalen Räumen, die eine Orientierung fast unmöglich macht. „Vor solchen Schwierigkeiten kapituliert der Verstand von mehr als 99% der Besucher dieser Wallfahrtskirche“ (Frankl). Solchem a-rhythmischen Aufbau entspricht durchaus der Individualismus im einzelnen der Bauglieder.

Der Impuls von innen her treibt aber nicht nur nach außen in horizontaler Richtung, sondern auch nach oben. Nicht, daß die Säule das Gebälk durchbräche, aber sie kröpft sich um dasselbe herum, überwindet es so und findet darüber eine Bekrönung in einer Urne, Vase, in einem Obelisk oder in einer Figur. Die struktiven Teile werden im besonderen beansprucht, selbst bei den Ecken der Fensterumrahmungen (Chambranen) treibt die Kraft nach außen und läßt sie sich verkröpfen; der Schlußstein wird im Spätbarock sogar ornamental behandelt[32]). Schon in der deutschen Renaissance wächst oft ein Obelisk aus dem Schlußstein heraus und durchstößt die Giebelverdachung des Fensters.

---

[31]) Das ist nichts Neues. Hat nicht Raffael diese Art vorgefühlt, als er für Urbino einen Platz schuf mit einem Rundtempel, der von Häusern ähnlich umstellt ist, wie von einer Nische? (Vgl. Th. Hofmann a. a. O.) Erkennen wir dieses Prinzip der Nische nicht auch in den Kolonnaden des Petersplatzes mit den Brunnen in den Brennpunkten?

[32]) Der Schlußstein gehört nicht zum Bereich des Stereotomen, sondern des Tektonischen. Die mittelalterlichen Stile kennen ihn nicht.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0130
gefördert durch die DFG

Das Rokoko weicht geradezu solche tektonischen Formen auf, es macht sie knetbar, sie wirken wie Porzellan[33]). Wir sehen (Vierzehnheiligen), wie die Umrahmungen im Profil wie auch in der Ansicht sich biegen; wie der Schlußstein sich in einen Kringel modelt, und wie die Verdachung ähnlich sich biegt und krümmt. Die Kraft der tektonischen Plastik läßt deutlich nach, sie wird nicht allein spielerisch, sondern geht auch in der Stärke zurück: die Pilaster ermüden zu glatten Wandstreifen oder verschwinden ganz. Damit vollzieht sich der Wandel zum ruhigen Sein: es tritt wieder die Reihe an Stelle der Gruppierung, das Portal verliert an Impuls und Cholerik, die Treppe zieht sich ins Innere zurück, die Säule gewinnt ihre alte Bedeutung als Individuum und als tragendes Glied. Es beginnt die Weise des Klassizismus.

In der figuralen Plastik ist es nicht anders; auch hier a-rhythmische Anordnung, Häufung und Zentralisierung zunächst, sodann Loslösung vom tektonischen Zwang. Michelangelos Figuren fühlen sich zum Teil nicht mehr an die Nischen gebunden. An den Kirchenfronten wie im Innern (Orgelemporen) schwingen sich die Engel, anstatt zu tragen, frei hinein in den Raum oder kleben nur locker an den Fassaden. Wir erleben hier eine Überstürzung und dynamische Haltlosigkeit, wie wir sie auch in der Gotik feststellen konnten, nur daß sie nicht den Raum und das Hohle in den Körper, sondern vielmehr diesen in den Raum vorstoßen läßt. Darauf folgt unausbleiblich der Schritt in die Realistik und ins Kunstgewerbliche, der Stil ist am Ziele angelangt. Was hinterher kommt, ist nur schwaches Reagieren und Schulmeistern, wie wir es am barocken Klassizismus erkennen können, der die Figuren wieder in feste Rahmen bannt und der Freiplastik Vorbilder der Antike gibt.

Aber auch dieser Versuch ist zum Scheitern verurteilt; auf den barocken folgt der romantische Klassizismus mit seinem sich „Fortsehnen aus Zeit und Raum“ (Giedion) — das tektonische Gerüst weicht hinter einer stillen Wand zurück, die Achse verliert sich in der Umgebung, die Einzelschöpfung verirrt sich in der Natur. Es entsteht „eine Vielheit einzelner Individuen“. Auf den ersten Blick merkwürdig, aber bei näherem Hinsehen doch begreiflich, erscheint die Gleichzeitigkeit der gotisierenden Bauweise, die der des dorisierenden Klassizismus parallel geht; Friedrich Schinkel entwirft in beiden Stilarten — und noch Semper (!) stellt einen gotischen Brunnen in Dresden auf. Schließlich ist beides, das tektonische wie das stereotome Schaffen in der Zeit der Romantik nichts als ein Spielen und Träumen in anderen Welten, in anderen Zeiten.

---

[33]) Semper, Der Stil, II, S. 181: „Das eigentliche Rokoko ward geboren nicht in Paris oder Versailles, sondern in Dresden.“

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0131
gefördert durch die DFG

In den englischen Parkanlagen der kleinen und großen Herrensitze jener Zeit stehen künstliche Ruinen und antikisierende Bauten im Grunde nur zum Ansehen da, ohne praktischen Zweck, es sei denn, daß eine Burgruine zur Gärtnerwohnung dient. Der Sinn für die Baukunst ist nahezu erloschen und dementsprechend kann sich auch die Bildnerei nicht länger mehr in ihrer schwesterlichen Beziehung zu dieser erhalten — wie das Bauwerk schwindet, so schwindet auch die Plastik. Ihre letzte Zuflucht findet sie — im Museum.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0132

gefördert durch die
DFG

Tizians Kolorit in seiner Entfaltung und Nachwirkung

Von

Oskar Wulff

So könnte der Titel des neuen Buches über Tizian von Theodor Hetzer auch lauten, wenngleich er diese Sonderfrage mit ständiger Bezugnahme auf die von ihm in mehreren Vorarbeiten behandelte gesamte Bildgestaltung des Meisters zu lösen sucht[1]), in dem er fraglos mit Recht den wahren Bahnbrecher der europäischen Malkunst des XVI.—XVIII. Jahrhunderts erkennt. Der Verfasser hat durch langjährige Vorbereitung der Untersuchung eine so umfassende Kenntnis seiner Werke und ihrer Farbengebung erworben, wie sie kaum ein lebender Zeitgenosse besitzt, und ihre Ergebnisse dann auf der Tizianschau des Jahres 1935 in Venedig überprüft. Man wird auch mit Freuden anerkennen dürfen, daß diese Fragestellung bisher für keinen anderen Künstler (allenfalls Tintoretto ausgenommen) eine so eindringliche Bearbeitung gefunden hat, und sie wegen der wegweisenden Bedeutung Tizians besonders dankbar begrüßen, um so mehr, als der Forscher sich auch nach der theoretischen Seite zu unterrichten bemüht gewesen ist. Er beweist nicht nur Vertrautheit mit den Grundgedanken von Goethes Farbenlehre, sondern verdankt vor allem der grundlegenden Arbeit zur Geschichte der Farbengebung in der veneziani-

---

[1]) Theod. Hetzer, Tizian. Geschichte seiner Farbe. Verlag Otto Klostermann. Frankfurt a. M. 1935. 275 S. mit 12 Abb. (in Autotypie). 8°. — Der meinerseits übernommenen Verpflichtung glaube ich nicht durch eine gedrängte Besprechung gerecht werden zu können. Es gilt hier zunächst, den Gewinn der Untersuchung für die Kunstwissenschaft durch eingehende Wiedergabe der herauszuschälenden unanfechtbaren Feststellungen, möglichst befreit von gewissen ihr anhaftenden subjektiven Deutungen, zu buchen. Stellenweise konnte ich sie durch genauere Einzelangaben vervollständigen, ohne diese immer ausdrücklich hervorzuheben. Als Besucher der Mostra di Tiziano (September 1935) kann ich schon damit der vom Verfasser im Vorwort ausgesprochenen Erwartung nachkommen, daß auf ihr „manchem Betrachter Werte dieser Kunst aufs neue lebendig wurden". Davon hoffe ich bald ausgiebigere Rechenschaft geben zu können, als es der mir in dieser Zeitschrift zur Verfügung stehende Raum gestattet. Der obige Hinweis bezieht sich noch auf die folgenden früheren einschlägigen Arbeiten Hetzers. Die frühen Gemälde Tizians, Basel 1920; Studien über Tizians Stil, Jahrb. d. K. Wiss. 1923, S. 202—248; Tizians Gesetzlichkeit, ebenda 1928, S. 1—20.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0133

gefördert durch die
DFG

schen Malerei E. v. d. Berckens[2]) eine wesentliche Klärung der Gesichtspunkte der Urteilsbildung, wohl ohne sich dessen vollauf bewußt zu sein. Und doch beruht gerade darauf die Überlegenheit seiner Leistung im Vergleich mit früheren ähnlichen Versuchen, den farbigen Ausdruck einer Künstlerpersönlichkeit in seiner Wandlung zu erfassen. Denn die von Hetzer in der Einleitung hervorgehobene Hauptschwierigkeit jedes derartigen Unternehmens, daß die Sprache unvermögend ist, uns durch eine noch so ausführliche Beschreibung die Anschauung von dem farbigen Gesamtaufbau eines Bildes zu vermitteln, läßt sich nur durch Zurückführung desselben auf die gesetzlichen Grundverhältnisse seiner Farbengebung, nämlich Harmonie, Verwandtschaft (Affinität), Farbzusammenhang (Kontinuität), Polarität, Kontrast u. a. m. bemeistern, wie er auch in der Tat verfährt. Unerläßliche Voraussetzung für ihr Verständnis ist jedoch, daß solche Ausführungen stets an Hand einer guten, wenn auch farblosen Abbildung gelesen werden, wie sie vor allem der von O. Fischel bearbeitete Tizianband der Klassiker der Kunst sowie der Aust.-Katalog der Mostra von 1935 sie bietet. Farbige Abbildungen können dabei immerhin als Hilfsmittel dienen und erscheinen mir daher nicht so wertlos wie dem Verfasser, genaue Vergleichung mit dem Original vorausgesetzt. Ihre Gefährlichkeit liegt weniger in der Trübung der Übergangstöne als in der Verschiebung des Gesamteindrucks (meist nach dem Gelb hin). Ihr Fehlen beeinträchtigt jedoch die Ausführungen Hetzers keineswegs in ihrem Wert. Wohl aber hätte eine noch gründlichere theoretische Schulung ihn erhöhen können. Schon aus den von Hetzer unterschätzten Forschungen E. v. d. Berckens[2]) hätte größerer Gewinn gezogen werden können, wie unten gezeigt werden soll. Andere Untersuchungen zur Ästhetik der Farbengebung haben vollends so gut wie gar keine Berücksichtigung gefunden. Das ist vielleicht weniger für Ostwalds Neubegründung des Harmoniegesetzes zu bedauern als besonders für die Beiträge von D. Katz und H. Jantzen im Bericht des I. Kongresses für Ästhetik und Kunstwissenschaft. Nur gelegentlich taucht manchmal der von dem Erstgenannten eingeführte Begriff der Erscheinungsweise der Farbe auf. Von Jantzens scharfer begrifflicher Unterscheidung des Eigenwerts und des Darstellungswerts der Farbe aber wird gar kein Gebrauch gemacht[3]), wenngleich

---

[2]) E. v. d. Bercken, Untersuchungen zur Geschichte der Farbengebung in der venezianischen Malerei. I. Teil. Parchim 1914 (Freibg. Diss.). Vgl. auch die Hinweise bei Hetzer, a. a. O. S. 267 auf weitere Beiträge des Forschers auf dem Gebiete des Kolorismus.

[3]) D. Katz, Psychologisches zur Frage der Farbengebung, Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft. Berlin 7.—9. Oktober 1913. Bericht. Stuttgart 1914, S. 314—320, und H. Jantzen, Über Prinzipien der Farbengebung in der Malerei, ebenda S. 322—327.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0134
gefördert durch die DFG

ihre Doppelwirkung von dem Verfasser deshalb keineswegs gänzlich übersehen wird. Es handelt sich aber dabei nicht nur um eine klarere terminologische Ausprägung von Begriffen, sondern um eine Spannung zwischen zwei Gesichtspunkten, von denen die Beurteilung der Bilder ausgehen muß. In Hetzers Betrachtung fällt nun das Hauptgewicht unbedingt auf die Gestaltung des Eigenwertes der Farbe, d. h. auf die wechselnde Erfüllungsweise der Harmonieforderung. Darin liegt die Stärke, aber auch eine gewisse Schwäche seiner Feststellungen und Werturteile. Noch stärker als für alle einschlägigen ornamentalen und symbolischen Wirkungen der Farbe macht sich das Fehlen des zusammenfassenden Oberbegriffs für diejenigen geltend, die sich als Illusionswirkungen bezeichnen lassen. Wir wollen uns daher in der Auseinandersetzung mit dem Verfasser, wo Kürze nottut, beider Jantzen'schen Begriffe im betreffenden Sinne bedienen. Es wird sich zeigen, daß die Tatbestände, mehr von dem Gesichtspunkte des Darstellungswertes gesehen, eine ergänzende und etwas abweichende Beurteilung und Bewertung erfahren müssen. Sie beruht wenigstens auf einer ziemlich ausgebreiteten Kenntnis der Werke Tizians in fast allen großen öffentlichen Museen Europas einschließlich der Ermitage, leider aber mit Ausnahme des Prado und Escorial sowie der englischen Privatsammlungen. So bedauerlich vor allem die erste Lücke bleibt, da sie Meisterwerke von höchstem Range umfaßt, so erlauben doch gerade die besonders eingehenden Angaben Hetzers über diese Gemälde deren Einreihung unter verwandte gleichzeitige mir bekannte Bilder. Die abschließende Sichtung und Klärung meiner Beobachtungen aber, die in vielen ausführlichen stenographischen Notizen niedergelegt sind und dadurch dank einem guten Farbengedächtnis wiederbelebt werden konnten, hat auch mir die Tizianausstellung des vorvorigen Jahres gebracht. Ihre Ergebnisse wurden bald nach meiner Rückkehr, also vor Kenntnisnahme von Hetzers Arbeit, aufgezeichnet. Sie treffen in den wesentlichen Hauptpunkten mit den seinigen mehr oder weniger zusammen, verfolgen aber, wie gesagt, eine etwas verschiedene Fragestellung. Es empfiehlt sich aber, die beiderseitige Auffassung nicht zerstückelt in polemischer Einzelbetrachtung, zu der sich wenig Veranlassung bietet, zu entwickeln. Vielmehr soll hier erst der Ertrag von Hetzers Forschungen in gedrängter sinn- und stellenweise wortgetreuer Zusammenfassung dargeboten und nur mit wenigen kritischen Ausstellungen und einigen sachlichen Ergänzungen versehen werden. Meine eigne Auffassung der koloristischen Entwicklung Tizians ihm gegenüber eingehend zu begründen und einen Ausgleich beider Standpunkte zu versuchen, muß einer anderen Stelle vorbehalten bleiben. Hinweise auf die oben genannten Abbildungswerke (Kl.d.K. und Mo.) sollen dem Leser die Nachprüfung erleichtern.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0135
gefördert durch die
DFG

I.

Weniger als bei Hetzers Würdigung von Tizians Schaffen darf ich mit dem eignen Urteil gegenüber den vier Kapiteln des einleitenden ersten Teils zurückhalten, in denen er die „Vorgeschichte und Umwelt“ desselben erörtert. Doch wollen wir uns mit Andeutungen begnügen und nicht lange dabei verweilen. Auch der Verfasser handelt ja diese Voraussetzungen ziemlich kurz ab, obwohl er weit ausholt. Am Anfang der Entwicklung, die Tizian vollendet, steht, wie sich nicht bestreiten läßt, wenn man alle Vorstufen zurücklegt, Giotto. Seine Großtat bestehe darin, sagt Hetzer, daß er mit der mittelalterlichen rein ornamentalen Auffassung der Farbe (ich würde sagen, mit der dekorativ-symbolischen Gestaltung ihres Eigenwertes), die sogar (vielmehr vor allem) die Glasmalerei beherrscht, bricht und die Farbe „individualisiert“. Was damit gemeint ist, wird zunächst an den Arenafresken erläutert. Es sei das wohlberechnete, dekorative farbige Bildgefüge, das die Gestalten und den Bildraum verknüpft. Gewiß — nur fehlt das der Wandmalerei des Mittelalters keineswegs so ganz. Gemeinsam ist Giotto mit ihr noch der als Folie durchgehende und die Bilder zusammenhaltende blaue Grund, — soweit er nicht Innenräume darstellt. Damit wird also noch kein tiefer Wesensunterschied begründet, wie er von Hetzer als Fortschritt vom Ornamentalen zum Dekorativen hingestellt wird. Erst bei der Gegenüberstellung der beiden großen Altartafeln der Madonna von Giotto und von Cimabue in den Uffizien kommen wir der Sache näher. Auf ihnen hat sich in der Tat das Verhältnis der Figuren zur Folie des Goldgrundes geändert. Jeder empfängliche Betrachter gewinnt auf den ersten Blick von Giottos thronender Gottesmutter und den umgebenden Nebengestalten den Eindruck einer viel stärkeren plastischen Wirkung. Durch ihre geschichtete räumliche Aufstellung wird die vergoldete Bildfläche im Gegensatz zu Cimabues Madonna nahezu auf das Giebelfeld eingeengt. Die Körperhaftigkeit der Erscheinung ist aber vor allem dadurch erreicht, daß „die Farbe der Form untergeordnet“ und „abgestuft“ ist, während sie bei Cimabue mehr flächenfüllend in die zeichnerische Gliederung derselben eingeht. Die Abstufung beruht nun darauf, daß die Gesamtgruppe wie jedes Wandgemälde einer einheitlichen Lichtführung unterworfen ist. Licht- und Schattenflächen sind zugleich nachdrücklicher unterschieden. Das ist freilich keine persönliche, sondern eine allgemeine Errungenschaft der Zeit, die Duccio und Simone Martini gewiß nicht von Giotto, sondern wie er wahrscheinlich — das bleibt noch nachzuprüfen — aus der Miniaturmalerei der italienischen Frühgotik überkommen haben. Allein Giotto macht von ihr den ausgiebigsten und freiesten Gebrauch. Er schafft zwar noch keine Schattenräume, aber in seinen Fresken doch schon Schattengründe und wandelt ihre Färbung im Sinne

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0136
gefördert durch die
DFG

der Beleuchtung ab, noch etwas behutsam in der Scrovegnikapelle (Verkündigung an Anna und an Maria), bereits mit voller Sicherheit aber in S. Croce (im Gastmahl des Herodes und in Johannes Himmelfahrt der Peruzzi und vor allem in der Ordensbestätigung der Bardikapelle als Hauptbeispielen). Giottos Farbengebung, die zweifellos auch einen ganz persönlichen herben Farbengeschmack verrät, bedeutet also einen entscheidenden Schritt in der Fortbildung des Darstellungswertes der Farbe. Hetzer wird aber auch dem Florentiner Trecento nicht völlig gerecht, wenn er dessen Leistung nur in dem mannigfaltigen harmonischen Wechselspiel mit dem „Schönheitswert" der Einzelfarben erblickt. Er übersieht dabei sowohl die Bestrebungen Giottinos in der Steigerung der Beleuchtungsgegensätze im Freiraum (Geburtsfreske in S. M. Novella, Wiederbelebung der Magier in S. Croce) als auch vor allem den kühnen Versuch Taddeo Gaddis, ein Nachtstück auf einer neutralen Tonfolge von Braun, Grau und lichtem Gelb zu entwickeln (Hirtenverkündigung der Baroncellikapelle ebenda). Agnolo Gaddi und Starnina machen im Landschaftsraum schon reichlichen Gebrauch von dem Helldunkel, tauchen aber die Gestalten noch nicht darein. Das wagt erst Masaccio (im Predellenstück der Anbetung der Könige in Berlin und bei der Diakonenweihe durch Petrus in der Brancaccikapelle).

Dem XV. Jahrhundert will Hetzer überhaupt nur das Verdienst um die Förderung solcher Einzelprobleme der Farbe zuerkennen und schätzt seine Gesamtleistung deshalb weit niedriger ein, weil ihm Giottos Farbenkomposition fehle. Für den Tizianforscher ist eben wieder die Gestaltung des Schönheits(bzw. Eigen-)wertes das ausschlaggebende. Schwer verständlich ist es daher, daß er sie auch bei den Niederländern vermißt, deren Haupterrungenschaften er in der (technischen) Belebung der Gegenstands(bzw. sog. Lokal-)farbe und in der Einführung gebrochener Übergangstöne erblickt. Läßt sich doch kaum bestreiten, daß Jan v. Eyck (und vollends R. v. d. Weyden) auf dem Landschaftsgrün als Folie, die den Goldgrund ersetzt, oder auf den neutralen Hintergründen der Bildarchitekturen eine Farbenharmonie der „absoluten (bzw. Eigen-) Werte" der reinen Farben aufbaut. P. Christus und D. Bouts aber suchen diese unverkennbar schon in die gebrochenen Töne der Umgebung überzuleiten[4]). Einer Einschränkung bedarf das Gesamturteil über das XV. Jahrhundert, daß es weder die Lokalfarbe zur Beleuchtungsfarbe noch den Farbkörper zur (stofflichen) Erscheinungsfarbe umzuformen vermocht habe, auch für das italienische Quattrocento. Im allgemeinen trifft es besonders für die

[4]) So z. B. die bläulichen Töne in der Bodenfarbe aus dem Mantel Marias auf der dreifigurigen Kreuzigung des letztgenannten in Berlin (K.Fr.Mus. N. 533 B.). Farbverbindung strebt auch schon R. v. d. Weyden an auf der Tafel der von dem Ev. Lukas gemalten Gottesmutter der Münchener A. Pinakothek (Kat. d. Gem.Samml. Nr. 100).

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0137
gefördert durch die
DFG

Meister der ersten Jahrhunderthälfte gewiß zu, daß sie die Gestalten in lebhaften reinen Farben in den neutral gefärbten perspektivischen Bildraum einstellen. Ihre plastische Vorstellungsweise ist ja geradezu darauf gerichtet, den Flächenzusammenhang aufzulösen, wie auch die Zentralperspektive darauf abzielt. Und doch liegt Masaccios Bedeutung nicht nur darin, daß er die Farbe zum monumentalen Ausdruck der menschlichen Erscheinung gebraucht und den Blau-Rotkontrast einführt, sondern eben auch darin, daß er die Lichtführung mittels ihrer kräftigeren Abstufung sowie der Schlag- und Raumschatten steigert[5]). Die von ihm noch vermiedene Schwärzung der Schattenflächen der Gewandfarben verstärkt noch bei den Naturalisten den körperhaften Eindruck der Gestalten. Gleichwohl fehlt es auch in der älteren Generation keineswegs ganz am Bestreben, eine Bindung zwischen ihnen und dem umgebenden Raum herzustellen. Darum bemüht sich als geborener Maler der von Hetzer erst später beiläufig erwähnte Fra Filippo, und zwar mit Hilfe des lichtgrauen Halbschattens, den er an und zwischen den Schattenseiten der Figuren ausbreitet, am ausgiebigsten wohl auf dem großen Altarbilde der von Engeln umgebenen stehenden Madonna im Louvre. Und das erreicht er mit der in der Temperatechnik allein möglichen dichten Schraffierung. Er durfte aber um so weniger übergangen werden, als er damit zugleich die Harmonisierung der aufgelichteten (nach Ostwald „hellklaren") reinen Farben erstrebt und ein überaus reizvolles Farbenspiel erzielt, so vor allem in der großen Krönung Marias der Uffizien (früher Akademie) und in späteren Predellenstücken, wie dem des K.-Friedrich-Museums. Er ist der bedeutendste Vorläufer Lionardos, der dann das Helldunkel (chiaroscuro) zur Hauptaufgabe der Malerei erhebt und durch Unterordnung des Eigenwerts unter den Darstellungswert der Farbe die Beleuchtungsfarbe ausbildet. Freilich hat auf Tizian weder Fra Filippo noch Lionardo unmittelbar eingewirkt, — ebenso wenig aber Giotto. In der Vorgeschichte seiner Farbe durften Lionardos wegweisende Neuerungen um so weniger übergangen werden, als er auch die Polarität der warmen und der kalten Farben vor Tizian der Bildgestaltung zu Grunde zu legen gelehrt hat.

Die fehlende oder doch unzureichende Berücksichtigung dieser Fortschritte bei Hetzer erklärt sich aber nicht nur aus der Unterschätzung des Darstellungswertes der Farbe als Maßstabes der Betrachtungsweise, sondern wohl vor allem daraus, daß sie auf die venezianische Umwelt des jungen Tizian erst eine schwache Einwirkung zu üben begonnen hatten.

---

[5]) Für die Schattenverhüllung der Farben sind bezeichnend vor allem die Schattenheilung und Diakonenweihe des Petrus der Brancaccikapelle sowie die Anbetung der Magier der Predella von Pisa (K.Fr.Mus. N. 58 A). Vgl. A. Schmarsow, Masaccio-Studien. Leipzig 1896, Atlas, Taf. I, 6 u. 7 und II, 13 sowie Text II, S. 39 f. u. 43 und V, S. 72 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0138
gefördert durch die DFG

Diese kennzeichnet der Verfasser im 3. Kapitel, im wesentlichen auf den Untersuchungen E. v. d. Berckens fußend, in der Bewertung der Tatbestände jedoch im einzelnen von ihm abweichend. Die Eigenart der venezianischen Bildgestaltung beruht darnach (schon im Trecento) auf dem Verlangen nach flächenhaftem harmonischem Farbzusammenhang (Kontinuität). Hetzer erkennt die Quelle dieser eigentümlichen Begabung für den Eigenwert der Farbe nicht allein in der Naturumgebung der Lagunenstadt, wie man seit Caralcaselle immer betont hat, sondern mit lebendigem Einfühlungsvermögen in dem allgemeinen Lebensgefühl ihrer Bevölkerung, das von jeher allem festlichen Gepränge in empfänglicher Schaulust zugewandt war. Im XV. Jahrhundert habe diese Farbenfreude die selbsttätige Mitarbeit der echt venezianischen Meister an der Fortbildung der „funktionellen Wirkung“ (bzw. des Darstellungswertes) der Farbe geradezu gehemmt. Dieser bodenständigen Richtung der Jacobello, Giambono, Lazzaro Bastiani u. a. m. rechnet Hetzer auch die Vivarini zu. Ich kann nur v. d. Bercken Recht geben, daß diese bereits von toskanischem Einfluß abhängig sind, und zwar schon Bartolomeo in der Farbengebung noch stärker als Jacopo Bellini, den Hetzer neben Crivelli als Fortsetzer des trecentistischen Kolorismus ansieht. Ihrer einfacheren Palette, die lebhafte Farbkontraste und schwärzliche Schatten vermeidet und statt dessen verwandte Farben mit vorherrschendem, aber niemals grellem Rot miteinander verbindet, bleibt noch Gentile Bellini treu, an ihn aber schließt m. E. Carpaccio an, dem auch Hetzer die „venezianische Urbegabung“ zuerkennt und von dem nach v. d. Bercken das Kolorit Bonifazios und zuletzt Tintorettos seinen Ursprung herleitet. Der Größte vor Giorgione und Tizian aber (und ihr Lehrer) Giambellini führt in die venezianische Malerei die Errungenschaften der Toskaner und Niederländer ein. Zu dieser unbestreitbaren und keineswegs neuen Feststellung des Verfassers seien ein paar ergänzende Bemerkungen hinzugefügt. In Bellinis Frühwerken, von denen Berlin nicht weniger als drei besitzt, lassen sich deutlich zwei Pole erkennen, zwischen denen sich die Gestaltung bewegt. In der plastischen Auffassung und zeichnerisch modellierenden Formengebung, aber auch in der Vorliebe für lebhafte und kräftige Farben ist er vorzugsweise von seinem Schwager Mantegna beeinflußt, dessen Altarwerk von S. Zeno (Verona) ja noch in der Madonna mit Heiligen der Frarikirche nachwirkt. In dieser überwiegt jedoch bereits, was die Farbengebung betrifft, der Anschluß an die tiefen Töne der byzantinischen Ikonen und Mosaiken, der schon vorher geradezu in der Nachbildung der ersteren unverkennbar ist, was Hetzer wie andere vor ihm völlig übersieht. Wie Bellini diese grundverschiedenen Anregungen miteinander zu vermitteln sucht, ist an mehreren frühen Halbfigurenbildern der Madonna besonders lehrreich zu beobachten. Während er

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0139
gefördert durch die
DFG

den byzantinischen Idealtypus in dem der Brera und dem der Trivulzisammlung zu naturalisieren und das Kind in die plastische Formengebung des bambino zu übersetzen weiß, hält er in dem Berliner (K. Fr. Mus. Nr. 10) noch am segnenden Knaben und am Goldgrunde der Ikonen fest, wiederholt aber im Kopfe der Gottesmutter noch das längliche Oval von ganz unbyzantinischer, wenngleich schon verfeinerter Gesichtsbildung seines mantegnesken Erstlingswerkes (K. Fr. Mus. Nr. 1177). Allein er umhüllt es bereits mit dem tiefblauen Mantel der Panagia[6]). Die Rückwirkung der Mosaiken von S. Marco ist kaum in einem anderen Stück so augenfällig. Ihr ist wohl vor allem der Übergang zu einer flächigeren Behandlung der Figuren zu verdanken, aber auch die fortgesetzte Verwendung dieses dunkelblauen Gewandes in den großen Andachtsbildern der Frarikirche und von S. Pietro in Murano, in denen sich bereits der technische Einfluß Antonellos da Messina geltend macht. Schon vorher taucht jedoch auf dem dritten Berliner Halbfigurenstück mit puttenhaftem Kinde auch schon der karminrote Vorhang als Folie auf, ein Kontrastton, den Bellini auf dem Muraneser Altar und noch auf späteren Bildern wie der Madonna mit dem hl. Georg und Mönch wiederverwendet, in denen ihr Idealtypus ganz in lebendiger Erscheinung erhoben ist, ohne seine Hoheit zu verlieren. Dazu führt erst seine fortschreitende Vermenschlichung auch der Sacra Conversazione aus S. Giobbe und vollends derjenigen in S. Zacaria u. a. Spätwerken, auf denen sich die Farbengebung wieder aufhellt und zu vielfältiger Harmonie erweitert. Im Brustbilde der Madonna zwischen den Bäumen verdrängt nunmehr ein gelbgrüner Vorhang den roten, in anderen der Landschaftsgrund.

Diese Voraussetzungen muß man im Auge behalten, wenn man sich über Tizians Verhältnis zu Bellini klar werden will. Daß „die Farbe im frühen XVI. Jahrhundert", wie Hetzer meint, schon mit der Jahrhundertwende den Anbruch einer neuen Kunstepoche erkennen läßt, wird man aus den Alterswerken des Lehrers schwerlich, aus den wenigen Frühwerken des Schülers kaum folgern können, sondern zwischen ihnen wenigstens einen stetigeren Übergang annehmen dürfen. Daß sich seit dem Anbruch des XVI. Jahrhunderts eine entscheidende Wandlung anbahnt, die erst alle Möglichkeiten der Bildgestaltung durch die Farbe eröffnet, darf nichtsdestoweniger anerkannt werden wie auch, daß diese aus einer neuen Art des Erlebens der Naturwirklichkeit entspringt, das die Dinge nicht mehr in ihrer Vereinzelung, sondern in ihrem Zusammenhange sieht. Als Wegweiser zu ihm wird nunmehr Lionardo von Hetzer gewürdigt, nicht aber als eigentlicher Begründer der künstlerischen Gesetzlichkeit, welche

---

[6]) Zu den beiden Mailänder Madonnen vgl. L. Dusserl, Giovanni Bellini. Frankfurt a. M. 1935, Abb. 3 u. 5 und S. 27 f. u. 37 f., der jedoch diese Doppelwurzel der Typenbildung nicht völlig klar gesondert hat, — ebensowenig in der Madonna Crespi.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0140
gefördert durch die DFG

im Organischen und in der Bewegung die wirkenden göttlichen Kräfte zur Anschauung bringe. Erst Raphael, Michelangelo und Tizian hätten diese Deutung der Erscheinungswelt zur Grundlage des künstlerischen Schaffens gemacht. Ob sie sich dieser Auffassung desselben voll bewußt gewesen sind, wird sich freilich schwer beweisen lassen, — am ehesten für Michelangelo, am wenigsten für Tizian. Die Auswirkung der veränderten Anschauungsweise in der Behandlung der Farbe erblickt der Verfasser darin, daß das XVI. Jahrhundert ihre „absoluten" und die naturnachahmenden Werte (bzw. Eigen- und Darstellungswerte), zwischen denen im XV. ein Zwiespalt herrscht, miteinander vereinigt. Indem es den in jenen gegebenen Urstoff der Formung (bzw. Abwandlung) durch die künstlerische Phantasie unterwirft, bewahrt es die Harmonie für die gesamte Kunstepoche bis zum XVIII. Jahrhundert im Gegensatz zum XIX., das sie zu Gunsten der objektiven Naturwiedergabe aufgibt, (was freilich nicht vorbehaltlos zuzugeben ist). Gleichzeitig stelle es die ideale Bildfläche wieder her, während es den Beschauer die reale vergessen lasse, wie das dem XV. Jh. trotz der zentralperspektivischen Raumgestaltung niemals gelungen war. Ebenso begründe es die Bildgestaltung wieder auf die (im Mittelalter noch rein ornamentale) „Gesetzlichkeit der absoluten Farbenskala", obgleich jeder Farbwert in ihr nunmehr gegenständliche Bedeutung besitzt. Die Grundforderung dieser Eigengesetzlichkeit läuft auf Verwirklichung der Farbganzheit hinaus und findet ihre Erfüllung auf zwei verschiedenen Wegen, die durch Einführung zweier theoretischen Begriffe — wohl aus Goethe's Farbenlehre — gekennzeichnet werden: der Totalität und der Polarität. Während der erste, den der junge Raphael und Giorgione gehen, zur harmonischen Darbietung aller Hauptfarben führt, bleibe der zweite, den der reife Raphael einschlage (was indessen weder durch die Sixtina noch durch die Transfiguration bestätigt wird) und der junge Tizian zwischen 1515—1530 verfolge, auf die Vorherrschaft des Blau-Rotkontrasts beschränkt. Er wird fortan nicht nur für Tizians späteres Schaffen, sondern für die malerische Gestaltung überhaupt bis um 1800 maßgebend, wenngleich die Barockmalerei, von Caravaggio und dessen europäischer Gefolgschaft abgesehen, ihn durch Gelb (also zu einer sog. Triade) ergänze. Eine weitere, angeblich erst etwa um 1500 aufkommende Neuerung findet ihre zusammenfassende Bestimmung durch die fraglos glückliche Begriffsprägung der „potenziellen Farbe". Zu verstehen ist darunter die Überwindung der Beziehungslosigkeit der Gegenstands- (bzw. sog. Lokal)farbe durch ihre Umformung zur „bewegten" und „strömenden Farbe", d. h. dadurch, daß sie sich den Farbwerten der Umgebung, zumal den neutralen, als gleichfarbige oder verwandte Abtönung mitteilt. Die „absoluten" (bzw. reinen) Farben scheinen infolgedessen umgekehrt aus der allgemeinen Farbigkeit herauszuwachsen und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0141
gefördert durch die
DFG

können daher im Bilde viel sparsamer verteilt werden, wie z. B. schon bei Giorgione das Rot auf der Jacke des Mannes in der sog. Familie. So wird die Rangordnung zwischen Gegenstands- und Hintergrundsfarben ausgeglichen, für die nicht die Erscheinungsfarbe der Natur bestimmend sei wie im Impressionismus des XIX. Jahrhunderts, sondern der harmonische (bzw. „dekorative") Farbzusammenhang des Bildes, dessen Farbenkomposition sich dadurch zugleich erweitert und vereinfacht. Das gelte schon von Raphaels frühen Madonnen del Cardellino (Uffizien, nicht Louvre) im Grünen (Wien) — sie sollte eher Madonna im Braunen heißen — und der Belle Jardinière (Louvre) — und vollends von derjenigen der Casa d'Alba (Ermitage), wie ich hinzufügen kann. Wenn aber Hetzer Anläufe zu einer solchen Farbverteilung durch das ganze Bild schon in der deutschen Malerei des XV. Jahrhunderts, allerdings ohne Durchbildung, erkennen zu können glaubt, die m. E. eher als Nachwirkungen des mittelalterlichen ornamentalen Kolorismus der Glas- auf die Tafelmalerei aufzufassen und wohl erst für Pacher anzuerkennen sind, so darf um so weniger übersehen werden, daß schon das reife Florentiner Quattrocento unverkennbare Versuche in dieser Richtung angestellt hat. Wir begegnen ihnen zwar nicht bei Botticelli, den er mit Recht als Vertreter der geschlossenen Lokalfarbe betrachtet, — wohl aber bei seinem Lehrer Verrocchio auf dem Madonnenbilde des K. Fr. Mus. (Nr. 104A) mit himmelblauem Mantelfutter, und bei seinem Schüler Filippino, z. B. auf dem Tondo des Pal. Corsini (Florenz), auf dem das Blau des Gewandes der Madonna in das Fliesenmuster des Estrichs und die landschaftlichen Durchblicke des Hintergrundes ausströmt.

Für Giambellini stellt der Verfasser selbst die Angleichung der Figurenfarben an die der Umgebung auf den Restellobildern und andern Spätwerken fest. In allen diesen Fällen handelt es sich freilich nur um eine Abwandlung dieser und jener in vollem Licht. Bei Giorgione allein ist sie dadurch bedingt, daß die Farbe „mit dem Schatten vereinigt" erscheint. Giorgione aber habe die Errungenschaften Lionardos der venezianischen Malerei vermittelt, und unter Wechselwirkung seines und des niederländischen Einflusses soll sich ja der Fortschritt zur potenziellen Farbe noch vor 1520 vollzogen haben. Da stehen wir plötzlich vor der Frage, wie sich denn eigentlich Lionardos Verhältnis zur Farbe gestaltet hatte, und die Lücke in der Vorgeschichte von Tizians Kolorit (s. S. 122) wird hier besonders fühlbar. Daß Lionardos grundlegende Leistung in der Ausbildung des Helldunkels besteht, kann zwar als eine dem Kunstforscher geläufige Einsicht vorausgesetzt werden, nicht aber, wie sich bei ihm demzufolge die Auseinandersetzung mit den Eigenwerten der Farbe abgespielt hat. In den vollendeten Frühwerken tauchen diese noch nicht in den Raumschatten ein. Vielleicht ist er gerade vor dieser

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0142
gefördert durch die
DFG

Aufgabe bei der Anbetung der Könige und dem Hieronymus noch zurückgeschreckt. Selbst die Figurenreihe des Abendmahls steht noch in reinen Farbtönen vor neutraler Folie des Schattenraumes, — aber wohl nur der dekorativen Wirkung zu Liebe. Denn inzwischen war bereits in der Vierge aux rochers ihre Unterordnung unter den Darstellungswert durch die Abwandlung der Farbe im Schatten erzielt worden. Auf der Pariser Tafel überwiegen weitaus die gebrochenen Töne (noch mehr auf dem ihr nächstverwandten Auferstehungsbilde in Berlin). Die Harmonie aber beruht schon hier durchaus auf dem Blaurotkontrast, der in Florenz seit Masaccio immer wieder auftritt (bei Fra Angelico, Rosselli, Botticelli u. a.) und den noch Lionardo selbst durch Gelb zum Dreiklang ergänzt, in der (neuerdings auch von Valentiner ihm belassenen) Münchener Madonna in voller Reinheit anschlägt, während das Rot in der Vierge aux rochers größtenteils zu Braun umgebrochen ist. Entsteht dieses doch wie jede Schattenfarbe Lionardos durch Schwarzzusatz als „dunkelklarer Ton“ (Ostwald). Die Spannung zwischen Blau und Rot findet ihren Ausgleich vorzugsweise durch Verdunkelung, zuletzt in der Anna selbdritt auch mit Zuhilfenahme der getrübten Farben (Ostwalds „Nebelreihen“). Damit ist auch die Unterordnung der Gegenstandsfarbe unter den Darstellungswert vollendet, — alles ist zur Beleuchtungsfarbe gewandelt. Zur bevorzugten Schattenfarbe ist nunmehr das Braun geworden, auf dem dann auch Andrea del Sarto als bedeutendster Nachfolger Lionardos in Florenz die Farbenharmonie in den beiden ersten Jahrzehnten des Cinquecento aufbaut, um in den 20er Jahren öfters zu neutralem Grau überzugehen. Im Vergleich mit seinen Werken macht Giorgione von dem Helldunkel anfangs einen viel maßvolleren Gebrauch und von dunkeln gebrochenen Tönen erst in den späteren Bildnissen (besonders den sog. ritratti armati) und im Konzert sowie im Seesturm. In dieser Hinsicht erscheint der junge Tizian von ihm und von Lionardo fast unbeeinflußt. Daraus erklärt es sich, daß er die Aufgabe der Bewältigung des Raumschattens erst ziemlich spät in Angriff nimmt. Und doch wird und bleibt das m. E. auch für ihn die Hauptfrage der malerischen Gestaltung.

II.

Tizians Entwicklung läßt sich vom Gesichtspunkt der Farbengebung mit Hetzer in sechs Stufen gliedern, von denen die erste etwa bis zum Jahr 1520 reicht, die folgenden vier nahezu mit den Jahrzehnten zusammenfallen und die letzte sich von 1560 bis zu seinem Todesjahr 1578 erstreckt. Ob sich sein Lebensgefühl in jedem dieser Zeitabschnitte wirklich tiefgehend wandelt oder „der Mensch mit seinem Widerspruch“ sich im Wechsel der Grundstimmung der drei Lebensalter und der äußeren Lebens-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0143
gefördert durch die DFG

umstände nicht doch mehr oder weniger gleich bleibt, wird man aus seinen Werken allein kaum mit Gewißheit erschließen können. Doch wollen wir auch darin zunächst der Betrachtung des Verfassers bereitwillig folgen.

Für das Verständnis der durch sieben Jahrzehnte fortschreitenden Entwicklung ist es ungemein förderlich, daß in einer vorgreifenden Überschau ihrer Wandlungen und Ergebnisse eine Grundvorstellung „vom Wesen des Tizianischen Kolorits“ — mag sie auch ergänzungsbedürftig sein — herausgearbeitet worden ist. Als Ausgangspunkt für die Erkenntnis der Urbegabung Tizians dient ein lehrreicher Vergleich eines Jugendwerkes mit einem Frühwerk Giorgiones, des Marcus der Sakristei von S. M. della Salute mit dessen thronender Madonna mit Heiligen in Castel Franco, zweier Altarbilder von übereinstimmendem Aufbau. Bei Giorgione geht sogar in diesem die Menschengestalt völlig in die Landschaft ein, die dadurch für die Farbengebung bestimmend wird. Die gebrochenen Farben herrschen vor, die reinen quellen gleichsam aus ihnen heraus, ohne sich (in diesem Falle das Karmin des Madonnenmantels ausgenommen) in der Fläche beträchtlich auszubreiten. Bevorzugt wird der komplementäre Zweiklang Rot-Grün. Das letztere ist, abweichend von dem ikonographischen Herkommen, hier in tiefer gesättigter Reinheit dem Kleide der Madonna zugeteilt, strahlt hingegen keineswegs in den landschaftlichen Hintergrund aus, wie Hetzer, wohl auf Justis Beschreibung fußend, anzunehmen scheint. Daß diese darin irrig ist, weil offenbar unzureichende Beobachtung unbewußt durch die typische gegenständliche Gedächtnisfarbe ergänzt wurde, bewies mir die selbständige Besichtigung des Bildes (1935). Vielmehr ist die Landschaft beiderseits in warm bräunlich- und rosiggrauen Tönen gehalten, die sich an den beiderseits breit aufliegenden rosen- (bzw. karmin-)roten Mantel anschließen, wie ja auch der Vordergrund in der Unterhälfte des Bildes in neutralen Tönen der Heiligengestalten (vor violett-brauner Folie der Mauer) einer gedämpften Beleuchtung ohne reichlicheres Helldunkel unterworfen ist, während schwaches Lichtgelb und blasses Blau der Berge und des größtenteils gelbgrau verschleierten Himmels nur leise mitsprechen. Auch bei der Judith (Ermitage) kommt Grün im Landschaftsgrunde, wie ich an einer Lumièreaufnahme nachprüfen kann, noch kaum als Komplement gegen das karminrosa Gewand zur Geltung, wohl aber mattes Graublau der Berge als Kontrastfarbe über der bräunlichen Bodenfläche und Brüstung, — ja selbst in der sog. „Familie“ (Akademie) herrschen die braunen Töne in den Bäumen noch vor. Als allgemeine koloristische Formel wird man daher für Giorgione das Rot-Grün nicht ausgeben dürfen. Anzuerkennen ist hingegen, zumal in den späteren Werken wie bei Lionardo die Vorherrschaft gebrochener warmer Töne, und schon in der Madonna von Castel Franco das unverkennbare Bestreben, feine Übergänge (auch durch violette Tönung) her-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0144
gefördert durch die DFG

zustellen. Tizians Altartafel (Mo. 5. Kl.d.K. 4) des hl. Marcus (S. M. della Salute) verrät eine grundverschiedene Auffassung und setzt Bellinis Richtung weit getreuer fort. Für ihn ist die Menschengestalt der beherrschende Bildvorwurf, — auch der Schauplatz ist durch die Säulen körperhaft gestaltet, die Landschaft fehlt hier noch ganz. Die Figurenpaare rechts und links bieten der Farbe die Möglichkeit zu breitflächiger Entfaltung. Sie läßt in der Zusammenstellung mehrerer Rotstufen Giorgiones Einfluß erkennen, doch besteht zwischen ihnen eine Spannung, die durch Schwarz (des Rochus) und das Dunkelgrau der Architektur verstärkt wird (mein Eindruck), in der Oberhälfte des Bildes aber tritt im Gewande und Mantel des Marcus der Kontrast von Rosenrot und Preußischblau hinzu, das auch die grauweiße Wolkenfolie stellenweise belebend durchsetzt. Da auch Orange (nicht „Goldgelb") und Grün (im schwärzlichen Teppichbehang) nicht fehlen, entsteht eine schönfarbige Harmonie der Eigenwerte (von ihrem Darstellungswert wird noch zu sprechen sein). Der Gegensatz der beiden Gemälde wird nun gewiß treffend damit gekennzeichnet, daß die Farbe für Giorgione eine durch das Licht hervorgerufene (bzw. bedingte) Eigenschaft der Erscheinung sei, für Tizian hingegen ein Seiendes (bzw. „Substanz"), — nur waren sich die Künstler solcher wissenschaftlich begrifflichen Auffassung ihrer Vorstellungsweise schwerlich bewußt. Von den darauf beruhenden beiden Möglichkeiten der farbigen Bildgestaltung gewinnt ohne Frage für die nachfolgende Entwicklung bis ins XVIII. Jahrhundert die zweite die Oberhand. Ob die erste bei Tizian selbst gar nicht aufkommt und sich überhaupt erst im XIX. Jahrhundert durchsetzt, bleibe zunächst dahingestellt. Sicher ist, daß die Farbe das „Urerlebnis" auch in seinem gesamten Schaffen bleibt, während die Form nicht selten etwas Unbestimmtes behält und ihre plastische Gestaltung ihm größere Anstrengung kostet als manchem der Jüngeren. In seinen reifen Werken wächst sie aus den nebeneinandergesetzten Tonwerten heraus, und wird die Farbe in ihrer Organisierung zum „Gleichnis der natürlichen Struktur" der Dinge. Durch solche Gestaltung wird das Bild erst bei Tizian zu einer Schöpfung „der frei spielenden Phantasie" und zum „Ausdruck der göttlichen Ordnung" in der Erscheinungswelt. Dieser Gedankengang wird durch die Aufdeckung der Grundgesetze seines Kolorits im wesentlichen überzeugend bestätigt, mag auch eine gewisse Skepsis gegen die mystische Ausdeutung desselben nicht ohne Berechtigung sein. Die „Eingliederung" der Menschengestalt in das Bildgefüge sucht Tizian durch Ausklingenlassen der Hauptfarben, deren Trägerin sie ist, in der Naturumgebung zu bewerkstelligen. In der mehrfigurigen Darstellung aber findet eine „Gegeneinanderführung" derselben statt, auf deren Spannung die Harmonie beruht. Sie bildet in jedem Werk eine neue Aufgabe, die in den späteren durch Zwischenfarben und stets Hand in Hand mit der orna-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0145
gefördert durch die DFG

mentalen Gestaltung der Bildfläche nach den Hauptrichtungen (Horizontale und Vertikale) — so schon im Marcus — und Schrägen (Diagonale) gelöst wird. In diese „farbige Ordnung" geht das Gegenständliche, ohne sich zu verflüchtigen, ein. Durch die „Verquickung von natürlicher und ornamental schöner Farbe" weise Tizian eben der zeitgenössischen und der Barockmalerei den Weg, — während Giorgione erst in Caravaggio seinen Fortsetzer finde. Den tiefsten Unterschied der beiden Richtungen wird man in der Behandlung von Licht und Schatten erblicken dürfen. Das erstere geht bei Tizian schon früh in die Farbe ein, wie Hetzer durch Hinweis auf die „Himmlische und Irdische Liebe" erläutert, und wird später aus ihr hervorgeholt. Nicht ganz so klar liegen freilich die Dinge m. E. bei der Auseinandersetzung mit dem Schatten, wie später zu erörtern ist. Für die Zusammenstimmung der Farben aber bildet die Polarität von Rot und Blau zum mindesten den bevorzugten Kontrast, der immer wieder auf verschiedene Weise ausgeglichen wird, bald als Dominante, bald nur als sparsam eingesetzter Zweiklang und Wertmesser der gebrochenen Töne. Tizians Palette umfaßt trotzdem den ganzen Farbenkreis. Er vermeidet aber alles Gesuchte und Bunte. Auch das modische Kostüm geht in den Bildnissen in die allgemeinen Farbvorstellungen ein. Er verleiht der Farbe immer Lebenskraft und dekorative Pracht und erfüllt dadurch das venezianische Kunstwollen.

Ist auf diesem Wege erst der eigentliche Wesenskern von Tizians Sinnesbegabung einmal erfaßt und die Grundrichtung, die seine Entfaltung nimmt, vorgezeichnet, so werden im Ausblick auch ihre einzelnen durch die Einflüsse der Umwelt und die allgemeine Geisteslage der Zeit bedingten Wendungen erkennbar, auf die sich die vorerwähnte sechsgliedrige Stufenfolge der Entwicklung begründen läßt. Diese sechs Entwicklungsstufen aber verteilen sich paarweise auf die drei Lebensalter. Nachdem die noch etwas unsichere, zwischen Giorgiones Anregungen und dem eignen (mehr durch Bellini bestimmten) Gestaltungswillen schwankende Haltung der Frühwerke um Mitte des zweiten Jahrzehnts überwunden ist, erreicht seit Vollendung der Assunta die gesättigte Farbengebung in den 20er Jahren ihr höchstes dramatisches Pathos. Im folgenden Jahrzehnt führt die im Manierismus auch die Kunst ergreifende Krise des Geisteslebens zu fortschreitender Annäherung an die Erscheinungswelt der Wirklichkeit, die zuerst die Fortbildung des Kolorismus, aber dann in den 40er Jahren vor allem im Bereich der Bildnismalerei den stärksten Wandel des Kolorits hervorruft. In der Menschendarstellung gewinne Tizian nunmehr die höchste Kraft der Charakterschilderung. Seit 1550 komme keine neue Eroberung hinzu, erreicht aber die Behandlung der Farbe ihre Vollendung, indem auf frühere Gestaltungsabsichten zurückgegriffen wird, ohne daß ein Verlust der neuen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0146
gefördert durch die DFG

Errungenschaften eintritt. Daher habe der Altersstil die größte Nachwirkung geübt.

Nachdem in den allgemeinen Voraussetzungen die leitenden Gesichtspunkte aufgestellt sind, wird von Hetzer die Betrachtung der einzelnen Phasen von Tizians Schaffen in der Würdigung einer bezeichnenden Auswahl von Hauptwerken einer jeden einleuchtend durchgeführt. Sie darf besonders für die ersten der Frühwerke, die noch ganz von den Eigenwerten der Farbe beherrscht sind, als sehr gelungen anerkannt werden. Diesen fehle anfangs noch der geschlossene Aufbau in der Zusammenstimmung der Einzelfarben und deren Verschmelzung mit Kontur und plastischer Form, welche noch Trägerin von Licht und Schatten ist. Das gelte nicht nur von dem Erstlingsstück (Mus. von Antwerpen), das die Zuführung des Jac. Pesaro zum Apostel Petrus (Mo. 3. Kl.d.K. 1) durch Alexander VI. darstellt, und der sog. Zigeunermadonna (Wien, Kl.d.K. 3), sondern noch von dem Marcusaltar (s. o.), auf dem der polare Kontrast auf die obere Bildhälfte beschränkt bleibt und das Inkarnat Sebastians[7]) noch nicht an die Farbe angeschlossen ist. Hier und in den folgenden Arbeiten weise die Vielfarbigkeit und Zusammenstellung von Rot und Grün auf den Einfluß Giorgiones zurück, mit dem Tizian noch in den Fresken aus der Antoniuslegende (Kl.d.K. 13—15) in Padua (Scuola del Santo) ringt. Erst in der dritten gelingt ihm hier ihre Unterordnung unter die einheitliche Beleuchtung und die Gliederung der Bildfläche durch Herstellung des linearen und des Farbzusammenhangs des Rot der rahmenden Seitengruppen über kniende und liegende Gestalten hinweg sowie die Steigerung der Kontraste. In der Tafelmalerei aber wird der Ausgleich mit dem eignen Farbengefühl in der „Himmlischen und Irdischen Liebe“ (Kl.d.K. 27—29) erreicht, obschon nach Hetzers Urteil noch nicht restlos. Er faßt es auf Grund der eingehenden Beschreibung in seiner Studie über „Die frühen Gemälde Tizians“ (1920) dahin zusammen, daß hier bereits die natürliche Farbe zu ornamentaler Schönheit verklärt und in ein straffes Bildgefüge eingegliedert sei, dessen Hauptrichtungen farbig hervorgehoben und in Linienzusammenhang gebracht sind. Die Grundtöne desselben sind das kühle Grauweiß des Atlaskleides der himmlischen und das leuchtende (bzw. aufgehellte) Karmin des Gewandes der irdischen Liebe. An dieses schließt sich ihr blühendes Inkarnat an — und zwar, wie hinzugefügt zu werden verdiente, durch isochrome (rosige) Induktion (v. d. Bercken) des gelblichen Gesamttons — sowie das Goldblond des Haares auf dem in warmem Braun gehaltenen, mit dem satten Himmelsblau kontrastierten Landschaftsgrunde. Doch sei die linke Bildhälfte

[7]) Über die Behandlung dieser Akte vgl. die Ausführungen von Maria Grunewald, Das Kolorit in der venezianischen Malerei, Die Karnation. Berlin 1912, S. 188 f.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0147
gefördert durch die
DFG

nicht genügend in diese Polarität einbezogen, weil das entsprechende (etwas gebrochene) Karmin der Ärmel der bekleideten Gestalt zur Verbindung nicht ausreiche. In der Tat ist auf dieser Seite der Grundton kühl, doch stellen violett-rosige Zwischentöne im Marmorbrunnen und über ihn gebeugten bräunlichen Putto einen feinen Übergang zu den bläulichen Halbschatten des weißen Atlas her und hält die tiefbraune Laubmasse des Baumes den landschaftlichen Hintergrund zusammen, der im Durchblick wieder warm aufleuchtet[8]). Alles das erinnert noch an Giorgione, — den Gegensatz des Gefühlstons der beiden Bildhälften habe ich aber niemals störend empfunden, vielmehr als gewollt. Denn so viel ist an der herkömmlichen Benennung dieses zauberhaftesten Werkes aller Malerei zweifellos richtig, daß es den spröden Widerstand der Jungfrau gegen die Lockungen des sinnlichen Triebes (bzw. der Liebesgöttin) darstellt.

Alle schöpferischen Kräfte werden an der Schwelle der 20er Jahre zusammengefaßt in der Assunta (Kl.d.K. 44/45), die eine Reihe großer Altarbilder eröffnet. Ihre aus pathetisch bewegten Silhouetten zusammengefügte Bildgestaltung und ihre Farbengebung ist, wie Hetzer mit verständnisvoller Einfühlung erkennt, ganz und gar durch den Platz auf dem Hochaltar der Frarikirche im Blickpunkt jenseits des Querschiffs vor der weiträumigen dreischiffigen Halle mit ihren unverputzten Backsteinmauern und -pfeilern bedingt. Die beherrschende Farbe ist deswegen das zu höchster Glut entflammte Rot, d. h. eigentlich doch m. E. sein Zusammenklang mit dem tiefen Goldgelb der Glorie, der durch das sehr dunkle Blau des geblähten Mantels Marias — im ausgebreiteten Mantel der Büste Gottvaters kehrt das verdunkelte Rot über ihr wieder — zur Triade ergänzt ist, sodaß dessen Kontrastwirkung gemildert wird. Um so weniger kommen einige andere Farbtöne in den Engelflügeln gegen den gelben Lichtschimmer auf, der mit dem rötlichen Inkarnat der Putten über der violettgrauen Wolke zusammenfließt. In der Apostelgruppe unten wandelt sich das mit Grün gepaarte Rot zu Braun und Orange ab. Ein großartiger dekorativer und zugleich dramatischer Gesamteindruck ist erzielt, ohne daß die Illusionswirkung abgeschwächt erscheint, wenn man auf die Vorstufen zurückblickt. In den großen Altartafeln von Ancona und Brescia (Mo. 12 u. 13—17. Kl.d.K. 50 u. 51) kommt sie, wie alsbald ausgeführt werden soll, wieder ungleich mehr zu ihrem Rechte. Allen Werken der zweiten Entwicklungsstufe der 20er Jahre sind gewisse Grundzüge gemein, die Hetzer — von der farbigen Haltung abgesehen — wohl erschöpfend zusammenfaßt. Durch die mehrfigurige Bildgestaltung geht stets eine Bewegung von mächtigem Schwunge, sei es als Ausdruck „religiöser Ge-

[8]) Über das Inkarnat und seine Farbbeziehung zur Umgebung vgl. v. d. Bercken a. a. O. S. 82 und Grunewald a. a. O. S. 162 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0148
gefördert durch die DFG

fühlswallung", sei es „bacchischer Lebenslust" in den mythologischen Stücken (Kl.d.K. 46/47 u. 49). Ihre Träger sind in scharf ausgeprägten Silhouetten — diese enthalten jedoch kontrapostische und z. T. sehr stark verkürzte Bewegungsstellungen — in ein Netz sich kreuzender diagonaler Teilflächen eingespannt. Der Bewegungszug ergreift aber oft auch die Naturumgebung, — in der (vernichteten) Ermordung des Petrus Martyr wie im Venusfest und im Bacchanal (Madrid). Die planimetrische Gliederung bildet auch die Grundlage für die Verteilung der Farbe, die (auch nach der Erscheinungsweise) noch wenig abgewandelt wird und daher vor allem in ihrem Eigenwert zur Geltung kommt, wie in der mittelalterlichen Glasmalerei. Nicht einmal von den Zwischenfarben Violett und Orange mache Tizian Gebrauch (wohl jedoch mitunter von Grau), von gebrochenen nur sparsamen. Indessen sind davon m. E. mehrere Werke auszunehmen. Es werden auch nicht Farbengruppen ausgesondert, sondern Totalität bleibt die Grundforderung und Polarität das Ordnungsgesetz. Daher wird Gelb, das diese abschwächen würde, als Gegenstandsfarbe tunlichst vermieden und auch mit Rot allein nur ausnahmsweise vereinigt (auf dem Jakobusaltar in S. Lio Mo. 71. Kl.d.K. 233). Seine Verwendung als Folie für die Glorie der Assunta mag, wie der Verfasser vermutet, durch den Goldgrund der Mosaiken von S. Marco angeregt sein. Der Blau-Rotkontrast wird sogar im Halbfigurenbilde in einfachster Formel dargeboten, wie im Zinsgroschen (Dresden). Er beherrscht aber auch wie in Raphaels Teppichkartons den figurenreichen Bildaufbau in immer neuer Aufgabestellung und -lösung. Dazu kommt die Beweglichkeit der Farbe, d. h. ihre Wiederholung in verschiedenen Sättigungsgraden ohne qualitative Abwandlung. So wird besonders das Blau des Gewandes zu dem der fernen Berge oder des Himmels abgestuft, wie im Venusfest (Madrid) und in Ariadnes Begegnung (Kl.d.K. 49) mit Bacchus (London). Hier wäre nur zu bemerken, daß es wohl kaum als Ultramarin im Sinne der gebräuchlichen technischen Bezeichnung des Pigments zu benennen ist, sondern mehr dem sogenannten Preußischblau entsprechen dürfte. Als etwas ganz Neues wird man diesen „Zusammenklang der Farben über das Gegenständliche hinweg" freilich nicht anzusehen haben (s. S. 126), sondern nur seine kühne Steigerung. Weit mehr als für das qualitätslose Wolkenweiß trifft das vor allem für das Braun der landschaftlichen Umgebung und das ihm angeglichene des männlichen Inkarnats zu. Ob aber Tizian diese anschauliche Übereinstimmung der Farbe als organische Wesensverwandtschaft des Menschen mit der Natur aufgefaßt hat, bleibe wieder dem Bereich subjektiver Deutungen überlassen.

Wie die Assunta den Abschluß der ersten koloristischen Entwicklungsstufe bezeichnet, so steht wiederum am Ende der zweiten als ein Zwischenglied zur folgenden die Madonna del Pesaro (Mo. 19. Kl.d.K.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0149
gefördert durch die DFG

58/59). In ihr ist der gegenständliche und der farbige Aufbau durch die Lichtführung bereits völlig vereinheitlicht und die Harmonie der Gegenstandsfarben mit Hinzunahme des Gelb im Mantel des Petrus — zweifellos im Anschluß an die ikonographische Überlieferung — mit Hilfe des Wolkenweiß und des Braungrau der Säulen hergestellt, wie das im Marcusaltar schon angebahnt war. Hier erfährt aber das Karminrot der Gewänder nicht nur eine Aufhellung von der Zeittracht der knienden Stiftergestalten zu dem Mantel der Gottesmutter, sondern auch eine Abwandlung bis zum Lachsrot der Fahne und eine Brechung zu dem Braun der Mönchskutte des Franz. Im Kostüm nimmt es zugleich den Augenschein stofflicher Oberflächenstruktur an. Die Ansätze dazu wird man aber zweifellos in früheren Erzeugnissen der Bildnismalerei (wie der vermeintlichen Laura Dianti in Richmond u. a. m.) aufweisen können. Von ihr her wird überhaupt die Wendung zur dritten Phase der Farbengebung Tizians am leichtesten verständlich, für die nach Hetzer die „stoffliche Erforschung“ der Farbe maßgebend ist, was wohl mit der Beobachtung ihrer Erscheinungsweise (D. Katz) gleichbedeutend ist. In der Menschendarstellung tritt an Stelle des idealen Pathos der bewegten Silhouetten die „stillebenhafte“ Wiedergabe der natürlichen Körperlichkeit in farbigen Flächenwerten. Sie wirkt sich im Bildnis in zwei Richtungen aus. Die Stoffnachahmung — man denke z. B. an das grünblaue Sammetkleid der sogenannten Bella (Pitti-Gal.) — ruft eine reiche, sprachlich in der Tat kaum faßbare Abwandlung der Farbe hervor. (Ihre Brechungsverhältnisse ließen sich allenfalls mit Hilfe des Ostwald'schen Farbenatlas bestimmen.) Noch bedeutsamer wird aber ihre Abstimmung auf das Inkarnat, durch die Tizian nach Hetzer die Vergeistigung der Persönlichkeit erstrebt. Zugleich wird auch die Vereinheitlichung des Gesamttons durch Überleitung der Hauptfarben in den Hintergrund hergestellt. Als bezeichnendes frühes Beispiel, in dem der Gefühlston derselben (Grauviolett und „Weinrot“ auf tiefbraunem Grunde) dem Wesensausdruck des Dargestellten harmonisch zugeordnet ist, wird mit feinem Nachempfinden das vornehme Bildnis des Ippolito Medici hervorgehoben. Die individuelle Erscheinung in ihrer sinnlichen Schönheit, aber auch in ihrer charakteristischen Häßlichkeit bestimmt jetzt die farbige Gestaltung. Das gilt auch für den Akt, wie ein Vergleich der Venus von Urbino (Mo. 28. Kl.d.K. 78/79) mit der schlafenden Giorgines, dem (teilweise abgeänderten) Vorbilde ihrer Liegestellung, verdeutlicht. Dieses Bild, das nach Gegenstand und Auffassung eine Zwischenstellung an der Grenze zum Stilleben einnimmt, bestätigt m. E. durch die eindringliche Beobachtung aller Tonwerte, daß der Anreiz zur Stilwandlung eben einerseits von der Bildnismalerei ausgeht und sodann auf die idealen Bildvorwürfe übergreift. Ihr vielfarbiger Aufbau wird nunmehr einer gleichartigen Gesetzmäßigkeit unterworfen, indem der Blau-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0150
gefördert durch die
DFG

Rotkontrast durch andere Farben wie Grün und Gelb ergänzt und vermittelt wird. Daher tritt an Stelle des Karmin; wie schon bei der Venus von Urbino, ein gedämpftes bzw. dunkelklares Zinnoberrot, das sich auch mit Schwarz und Grau verbindet. Auch das Ultramarin (bzw. Preußischblau) wird durch das hellere Himmels-(anscheinend Kobalt-)blau ersetzt, das seinerseits jetzt auf die Gewandfarbe überspringt, z. B. in der Vierge au lapin (Louvre). Als Musterbeispiel der neuartigen Farbengebung erfährt der Tempelgang (Kl.d.K. 86—89) Marias (Acad. delle belle arti) die gebührende eingehende Würdigung. Auf diesem Gemälde sind die kräftigen reinen Farbwerte des Rot und Gelb in der Hauptgruppe der nachblickenden Eltern und anderer Zuschauer am Fuße der Treppe zusammengefaßt, aber von mehr oder weniger gebrochenen und neutralen dunkleren umfangen. Aber auch der landschaftliche Hintergrund über der Gestaltenreihe ist in verwandten und vor allem der architektonische der rechten Bildhälfte in rötlichen warmen Farbflächen gehalten. Von diesem hebt sich die Mädchenfigur Marias (wie übrigens schon auf Carpaccios Darstellung desselben Vorgangs in der Brera) in zartem Blau ab, das in gesättigtem Ton dem Himmelsgrunde über der Landschaft vorbehalten blieb. Alle Naturbeobachtung ist hier in das farbige Bildgefüge eingegangen, seine koloristische Wirkung dadurch gesteigert, die Raumwerte der Farbe sind mit ihrem Schönheits(bzw. Eigen-)wert vereinigt. Darin erblickt der Verfasser mit Recht den Grundzug dieser dritten Entwicklungsstufe. Tizian wird damit fraglos zum Wegweiser in der Fortbildung eines freien Kolorits der abendländischen Malerei bis ins XVIII. Jahrhundert, das nicht von den Tonwerten der Wirklichkeit abhängt wie der Impressionismus des XIX. Jahrhunderts. Maßgebend ist vielmehr allein die Bildfarbe, in die alles eingebettet ist und durch deren Abstufung und Abwandlung nicht nur die Anteilnahme ihrer einzelnen Träger an dem Vorgange unterschieden, sondern auch die farbige Rangordnung der lebendigen und unbelebten Sehdinge ausgeglichen und durch bloße Abtönung („Nuancierung") ersetzt wird. Noch durchgreifender als im Tempelgange Marias ist das bereits in der sogenannten Allegorie des d'Avalos (Louvre) erreicht, wo alles aus der Fläche (und dem braunen Grundton) heraus gestaltet ist. Diese Vereinheitlichung der Bildfarbe läßt sich freilich kaum als Vollendung von Giottos Bestrebungen (in S. Croce) ansprechen, die nur durch die dekorative Zweckbestimmung der Fresken hervorgerufen sind, während sie bei Tizian zugleich, wenn nicht gar vorwiegend der illusionistischen Bildwirkung dient. Denn es darf nicht übersehen werden, daß eben doch die Wandlung seines Kolorits in den 30er Jahren durch das mehr beobachtende Verhalten zur Wirklichkeit verursacht wird. Seine starke Nachwirkung aber hat es m. E. erst durch die weiteren Errungenschaften des folgenden Jahrzehnts erzielt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0151
gefördert durch die
DFG

Diese Neuerungen unter einheitlichem, rein künstlerischem Gesichtspunkt zusammenzufassen, ist nicht so leicht, wenn man wie Hetzer dabei immer die Gestaltung der Eigenwerte der Farbe zum bevorzugten Maßstab nimmt. Er gelangt dadurch zunächst nur zur negativen Feststellung, daß Tizian in den 40er Jahren das „Mißfarbene" in seine Palette einfügt. Doch entstehen, wie er sogleich bemerkt, daneben auch manche Schöpfungen, von denen man das nicht behaupten kann — so (Mo. 64. Kl.d.K. 130/31) vor allem die Danae (Neapel) und die Venus (Kl.d.K. 143) mit Amor (Uffizien) —, aber selbst unter den Bildnissen, in denen es vorwiegend zur Geltung kommt, ist z. B. auf das Töchterchen des Rob. Strozzi (K.Fr.Mus. N. 160A) hinzuweisen (Kl.d.K. 107), bei dem sich eine prächtige Triade aus Karmin, dunklem Preußischblau des Himmels und dem Goldgelb des Lockenköpfchens mit dem in rosigen und bläulichen Tönen schillernden Weiß des Seidenkleides und dem Schwarzgrün der Landschaft harmonisch verbindet und das Dunkelbraun der beschatteten Wand nur als Folie dient. Die Erklärung solcher Gegensätze sucht der Verfasser denn auch nicht etwa in einer neuen illusionistischen Aufgabestellung, sondern in dem umfassenden Lebensgefühl Tizians, der mitten im Getriebe der großen Welt stehend den Zwiespalt des Bösen und des Göttlichen zum Ausdruck zu bringen trachte, — also im Gefühlston der Farbe und nicht in ihrem Darstellungswert. Dazu soll der Einfluß der mittelitalienischen Kunst beigetragen haben, mit der Tizian auf seiner Romreise (1545/6) in unmittelbare Berührung kommt. Ohne diese Anregungen verkennen zu wollen, ist dagegen einzuwenden, daß die gebrochenen (braunen) und die neutralen (grauen) Töne schon auf dem großen Altarbilde der vatikanischen Pinakothek (Kl.d.K. 53) vorherrschen, dessen Entstehung um 1540 (statt des irrigen früheren Ansatzes 1523) Hetzer selbst annimmt. Daher wird man m. E. auch die Wandlung der Gestaltbildung von der flächenhaften zur mehr gerundeten Formengebung nicht erst auf diesen Einfluß zurückzuführen haben. Die gesteigerte Körperhaftigkeit aber wirkt auf die Bildgestaltung zurück und erzwingt auch eine kräftigere Herausarbeitung der raumhaften Gegenwerte. Alles das wirkt sich in der zeichnerischen Anlage der Bilder dadurch aus, daß sich Kurven den schrägen Hauptachsen des Bildgefüges anschließen. Unbestritten bleibe aber auch die Aufnahme neuer Farbwerte wie des Olivgrün, Weinrot und Graublau, sei es aus der Raphaelschule oder von anderer Seite, und des Goldbraun Correggios. Lassen wir aber die Frage offen, wo der tiefste Grund der Wandlung des Kolorits zu suchen sei, so darf die von Hetzer gebotene beschreibende Darstellung des allgemeinen Tatbestandes gewiß als völlig zutreffend und im wesentlichen erschöpfend anerkannt werden. Die Farbigkeit des vorhergehenden Jahrzehnts erfährt im fünften ihre Fortbildung zum Charakteristischen (fügen wir hinzu: ihres Darstellungs-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0152
gefördert durch die
DFG

wertes), während die reinen Eigenwerte nicht mehr zur vollen Geltung gebracht werden. Diese werden selten in größerer Ausdehnung gezeigt, sondern gehen meist nur als Obertöne in die einheitliche farbige Gesamtstimmung ein, die zugleich die Einheit des Raumes zum Ausdruck bringt. Die neutralen (bzw. gebrochenen) Farben gewinnen die Vorherrschaft, manchmal bis zum Eindruck des Mißfarbenen, — was darunter zu verstehen ist, bleibt freilich unerklärt. In diesem Verhältnis an sich aber erblickt der Verfasser die künstlerische Absicht, das Übergewicht des Irdischen in der menschlichen und gesamten leiblichen Welt zu versinnlichen. Die führende Rolle des Inkarnats macht sich in den Bildnissen noch stärker als zuvor für die farbige Umgebung geltend, wie auch bei dem Akt (Mo. 35. Kl.d.K. 115) des Täufers (Accad. delle belle arti). In anderen Bildvorwürfen entwickelt sich eine große Mannigfaltigkeit des Kolorits, so daß fast jedes Bild seine eigenartige Farbigkeit besitzt. Versparen wir uns die Würdigung einzelner, in denen die Eigenwerte sich noch in reichlicherer Ausbreitung erhalten, wie der Danae, auf eine spätere Auseinandersetzung, so können wir der Beurteilung anderer Hauptstücke um so vorbehaltloser zustimmen. So zunächst darin, daß Tizian in den Deckenmalereien (Mo. 46—48. Kl.d.K. 134—136) aus Isola (S. M. della Salute) durch die Einkleidung der gesteigerten Formensprache und gewaltsamen Bewegung in kalte grau- und schwarzblaue Töne in Verbindung mit einem gelblichen Inkarnat mit grünlichen Schatten eine düstere Gesamtstimmung dieser Szenen ausdrücken wollte, — zumal in dem letzten Bilde, das Davids Dankgebet darstellt, sich wieder ein reineres Karminrosa einstellt. Auf den Tafelbildern der 40er Jahre quellen noch aus dem Gewoge der unbestimmten und gebrochenen Tonwerte des farbigen Gesamtaufbaues öfters lebhafte und gesättigte Zweiklänge (oder gar Triaden) hervor. Die vorwiegend in gelbbraunen und grauen Tönen gehaltene Pariser Dornenkrönung bewahrt den Kontrast von Blau und Karmin. Die farbenreichste Zusammensetzung bietet das Wiener Ecce-Homo-Bild (Kl.d.K. 118), in dem sich mit den grauen und grünlichen Grundtönen Schwarz, Zinnoberrot und ein anscheinend von Giulio Romano entlehntes Hellblau vereinigen. Neue Verbindungen tauchen auch in den Bildnissen auf. In einem solchen (Kl.d.K. 139) des Pietro Aretino (Neu-York) (Kl.d.K. 107) bringt Tizian jetzt die (komplementären) Gegenfarben des Rot und Grün zusammen. Das zur Purpurtiefe gesteigerte Karmin verbindet sich sowohl mit Weiß — so schon bei dem oben erwähnten Töchterchen des Rob. Strozzi und in höchster Pracht wohl unter Raphaels Nachwirkung im Kniestück Pauls III. (Neapel) — als auch mit dem Schwarz der Stahlrüstung zum Ausdruck machtvollen kriegerischen Kraftbewußtseins im Bildnis des Admirals Giov. del Moro (K.Fr.Mus. N. 161), des L. Farnese (Neapel) u. a. m. In der Ansprache del Vastos (Kl.d.K. 110) an das

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0153
gefördert durch die
DFG

Heer (Madrid) wird es zugleich durch Grün und Gelb (in der Erscheinungsweise von Gold) zum Dreiklang ergänzt und dagegen das Himmelsblau mit rosigem Gewölk ausgespielt. Dieselbe noch stärker gesättigte Farbengebung vereinigt sich im Reiterbildnis (Kl.d.K. 151/52) Karls V. (ebenda) mit dem Braun und tiefen Grün des Bodens zu düsterer Grundstimmung, indem das Schwarz sich im Rappen in größerer Ausdehnung erscheinungsmäßig abwandelt. Die karminrote Satteldecke verdunkelt sich gegen den Reiter hin, die ergänzende goldige Tauschierung der Rüstung aber verleiht dem tiefem Zweiklang Pracht. Darüber erhebt sich beherrschend das bleiche Antlitz des Siegers von Mühlbach. An diese (hier notgedrungen sehr gekürzte) überaus anschauliche Beschreibung des Meisterwerks schließt sich die zusammenfassende Wesensbestimmung des Kolorits der 40er Jahre besonders eng an. Bezeichnend für dasselbe erscheint dem Verfasser der Grundzug des Gedämpften und Düsteren. Statt der Gleichberechtigung der Farben findet eine Unterordnung der schwachen unter die starken Hauptfarben statt, deren Kraft aber durch das räumliche Übergewicht der ersteren gebändigt wird. Jene greifen auch nicht mehr mit verzahnten Flächenkonturen ineinander, sondern durchfluten in mannigfaltiger Abwandlung das ganze Bild (so vor allem das Sammetrot). Mit solcher Betonung einzelner Farbwerte greift Tizian Paolo Veronese und Tintoretto voraus und weist der Barockmalerei ihren Weg. Daß bei alledem die Auseinandersetzung mit dem Schatten eine Hauptaufgabe bildet und daß Raphael und Giulio Romano auf das Heraustauchenlassen der Farbe aus diesem anregend eingewirkt haben, wird erst zuletzt ausgesprochen und dabei das irrationale Verfahren, ihren Eigenwert trotzdem möglichst zu erhalten, hervorgehoben. Doch hätte dieser Gesichtspunkt eingehender verfolgt werden sollen.

Im Altersstil Tizians, der etwa um 1550 anhebt, ist eine Zunahme des Bestrebens, diesen Schönheitswert wieder mehr zur Geltung zu bringen, ohne daß die Errungenschaften des vorigen Jahrzehnts aufgegeben werden, nicht zu verkennen. Wenn Hetzer von einem Zurückgreifen auf frühere Gestaltungsabsichten spricht, so wird man das freilich kaum als ein bewußtes Wiederanknüpfen an ältere Schöpfungen verstehen dürfen, sondern nur als einen neuen Durchbruch des unbewußten individuellen Farbensinnes. Die Mannigfaltigkeit der farbigen Bildgestaltung wird infolgedessen noch größer und läßt sich nicht auf eine einheitliche Grundrichtung zurückführen. Und doch geht durch die Werke der 50er Jahre ein unverkennbarer Gegensatz der Auffassung zu denen der 40er hindurch. Die leidenschaftliche Anteilnahme an der Welt weicht einem beruhigten und entsagenden Schauen. Das Menschliche erscheint, z. B. in der Madrider Danae im Vergleich mit der Neapler, herabgewertet. Die gesteigerte Formengebung schwächt sich in den Akten (Kl.d.K. 172/173)

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0154
gefördert durch die
DFG

des Prometheus und Sisyphus (Prado) und im Hieronymus (Brera) zu fast ornamentalem Muskelspiel ab. Die religiösen Bildvorwürfe bleiben nicht unbeeinflußt von dem geschraubten Ausdruck des Manierismus. In einigen Spätwerken aber vertieft sich die Schau des Göttlichen und erhebt sich der Künstler über den Zeitgeist. Für die Gesamtanlage des Bildes gewinnt die Flächengliederung wiederum erhöhte Bedeutung. Indem die plastische Gestalt in dieselbe eingeht, verliert sie an Geschlossenheit. So entsteht ein neuer Linienrhythmus aus geradlinigen Konturen und schwellenden Kurven der Umrisse. Nicht nur die mehrfigurige Bildgestaltung wird darauf begründet, wie z. B. in der Münchener Dornenkrönung, sondern auch das Bildnis (Strada, Lavinias als Frau u. a. m.). Seine schönste Verwirklichung aber findet dieser Altersstil durch die Farbengebung, die nunmehr ihre Vollendung erreicht und ein unauflösbares Gewebe bildet, in dem auch der kleinste Fleck seine Bedeutung von der Pinselführung erhält. Die Beziehungen der Farben zueinander und ihre Wiederholung greifen von den großen Flächen ohne Unterscheidung ihrer gegenständlichen Träger auf das ganze Bild über. Gleichwohl löst sich die Erscheinung keineswegs in ein Zusammenspiel von Licht und Schatten auf, sondern gewinnt noch größere Eindringlichkeit. Die Einheit von Form und Farbe ist, wie bei Rembrandt, derart hergestellt, daß aus dieser die Vorstellung der ersteren erwächst, ihr gegenseitiges Verhältnis hat sich umgekehrt. Andererseits erscheint die Farbe selbst jetzt vollkommen entstofflicht, d. h. mit anderen Worten ausgedrückt, daß ihr Darstellungswert zu höchster Vollkommenheit entwickelt ist.

So weit verdient die in den vorstehenden Sätzen kurz zusammengefaßte Umschreibung des Tatbestandes gewiß uneingeschränkte Anerkennung. Dagegen wird man wieder ein Fragezeichen setzen dürfen, wenn Hetzer daraus einen mystischen Farbbegriff ableitet und Tizian unterstellt. Die Farbe soll ihm zu einer von dem göttlichen Schaffen erfüllten Materie geworden sein, mit der die Malerei ein „Gleichnis von Gott und Welt“ darzustellen vermöge. In diesem bedeutet das Braun als vorherrschende Bildfarbe wie schon zuvor (s. S. 127) das Irdische. Bevor der Kunstforscher zu solcher symbolischen Deutung der Eigenwerte der Farbe seine Zuflucht nimmt, wird er m. E. zu fragen haben, ob darin nicht vielmehr die Erfüllung einer rein anschaulichen inneren (immanenten) Gesetzmäßigkeit der illusionistischen Verwendung der Farbe zu erkennen sei. Die dekorative (bzw. koloristische) Harmonie erzielt Tizian in den Werken der 50er Jahre trotzdem, ohne die reinen Farben in größeren Flächen auszubreiten. Sie werden vielmehr öfters an untergeordneter Stelle gleichsam als Vorzeichen der Tonart eingeführt, wie z. B. in der Münchener Dornenkrönung (Kl.d.K. 239) als Triade an einem Kriegsknecht vereinigt, während in der Pariser das Rot noch an Christus selbst haftete. Die ge-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0155
gefördert durch die
DFG

brochenen Töne herrschen zwar in der Bildfarbe weitaus vor, werden ihnen aber untergeordnet, so daß eine farbige Gesamtharmonie entsteht, in der auch komplementäre Gegenwerte eine gegenstandsfreie Verteilung finden. Unter ihrer Rückwirkung verliert auch das Inkarnat vollends seine einheitliche Gegenstandsfarbe. Es setzt sich vielmehr schon in den um 1550 entstandenen Akten des Prometheus und Sisyphus (s. S. 139) aus verschiedenen Tonwerten zusammen und erfährt in der Allegorie der Gloria der Trinität (Madrid) sogar eine Abwandlung von Braungelb bis zu Graurosa. In engere Beziehung zur Gewandfarbe, und zwar zum gesättigten Karmin tritt es bei der Venus (Kl.d.K. 178) mit dem Spiegel (Ermitage), an der sich wieder die isochrome Induktionswirkung beobachten läßt: Auch der landschaftlichen Umgebung und dem Luftraum teilt sich dieselbe mit, so z. B. von dem Seidenbrokatkleid der Berliner Lavinia (Kl.d.K. 174) als goldiger Schimmer den graulichen Schleiern der Abenddämmerung. Doch beeinträchtigt der vom Verfasser nachempfundene farbige Reiz des Bildes weder die stoffliche Erscheinungsweise der Gewandfarbe noch die der emporgehaltenen Silberschüssel mit den Früchten. Ganz ebenso strömt, nebenbei bemerkt, auf dem vollgestaltigen Bildnis (Kl.d.K. 170) des Herzogs von Atri (Kassel) von dem Kirschrot des Kostüms eine rötliche Tonung in das Braun der Landschaft und eine violette von den Ärmeln nicht nur in das Wolkengrau, sondern auch in die Halbschatten des kleinen Amor und sogar des weißen Hundes hinüber. Mit vollem Recht spricht Hetzer aus, daß auch „Licht und Schatten in der Farbe enthalten“ sind, ohne näher auf dieses in der Tat überaus bedeutungsvolle Verhältnis näher einzugehen. Dafür bietet er sehr dankenswerte eingehende Angaben über den koloristischen Aufbau der für den Fachgenossen z. T. unzugänglichen Spätwerke, woraus hier nur das Hauptsächlichste hervorgehoben sei. Die bevorzugte Farbe ist besonders in den mythologischen Stücken (Venus und Adonis, Andromeda, Raub der Europa) ein lebhaftes Rosenrot, das bis zu Scharlach gesteigert wird (Bildnis des Herzogs von Atri). In anderen tritt ein helles Rot an seine Stelle (Dianaszenen) und in Verbindung mit Goldbraun, an das sich das Inkarnat anschließt), so z. B. (Mo. 74. Kl.d.K. 171) im Hieronymus (Brera), wie überhaupt gern verwandte Farben sich verbinden. Zugleich wandelt sich die stilisierte wieder mehr zur Naturfarbe. So färben sich die Bäume hier zum blauen Himmelsgrunde hin dunkelgrün und wird sogar einmal im Antiopebilde eine grüne Waldlandschaft gezeigt (Louvre). Aber auch als Gewandfarbe verwendet Tizian jetzt, wie ehemals Giorgione, ein sattes Moosgrün, das schon in der Gloria auftaucht und im Bilde der heiligen Margareta (Kl.d.K. 180) mit dem Drachen (ebenda) als (komplementäre) Gegenfarbe aus dem warmen Braun der schattigen Landschaft aufleuchtet, mit dem es durch goldigen Schimmer geeint ist. In diesem Jahrzehnt macht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0156
gefördert durch die
DFG

er endlich auch von Weiß in voller Ausbreitung und mannigfaltiger Abtönung viel ausgiebigeren Gebrauch nicht nur als Gegenstandsfarbe im Kleide Lavinias als Neuvermählter (Dresden) wie schon für das Strozzikind (s. S. 136), sondern auch in der Lichterscheinung Christi der Transfiguration (S. Salvatore) u. a. m.

Die 60er Jahre führen wieder zu einer gewissen Abschwächung der Schönfarbigkeit. Unter den letzten Alterswerken stehen die religiösen Bilder obenan. Sie nehmen manchmal pathetische Gebärden des kirchlichen Zeitstils auf, stellen aber z. T. Selbstkenntnisse der Hoffnung auf die göttliche Gnade von tiefem Ernst dar. Das Bildgefüge gewinnt eine höhere Monumentalität, indem die plastischer aufgefaßten Gestalten der Fläche derart einverleibt werden, daß ihre Umrisse mit deren Teilungslinien zusammenfallen. Sie sind wieder mehr die Träger der Einzelfarben, deren Eindringlichkeit noch gesteigert erscheint, und zwar vorzugsweise in dunkeln Tönen. Sie verbinden sich auch nicht mehr durch Abwandlung, sondern werden wieder mehr durch den Blau-Rotkontrast in Beziehung zu einander gesetzt, so z. B. in der Münchener vollgestaltigen Madonna (Mo. 94. Kl.d.K. 183) und der ihr nächstverwandten großen Verkündigung von S. Salvatore, in der dieser Zweiklang aus dem Braun der allgemeinen Bildfarbe herauswächst, die sich in Gabriel am stärksten verdichtet und erwärmt. Es darf dazu bemerkt werden, daß es in beiden Bildern mehr ein Violett- als ein Karminrosa ist, das zu ihr überleitet und zugleich den Kontrast mildert. In der großen Pietà (Mo. 100. Kl.d.K. 247), dem für sein Grab bestimmten letzten Gemälde Tizians, tritt ein sanftes Moosgrün an der Gestalt Magdalenas, den Dreiklang herstellend, hinzu. Das Herausquellen der Farben aus dem Dunkel, das m. E. vielleicht eine Rückwirkung Tintorettos auf Tizian verrät, ruft eine mystische Stimmung hervor. Doch verliert für ihn die schon im vorhergehenden Jahrzehnt bewältigte Wiedergabe künstlicher Beleuchtung später an Bedeutung, wie ein Vergleich der zweiten Fassung der Laurentiusmarter (Escorial) mit der ersten (Gesuati) und der Pariser Dornenkrönung mit der Münchener lehrt, auf der auch die Flammen der Fackeln in den harmonischen Zusammenklang eingehen und nur ein stilles Leuchten herrscht. In der Verkündigung (s. o.) (Mo. 87. Kl.d.K. 229) wird es aus der Bildfarbe selbst ohne Einführung einer natürlichen Lichtquelle entwickelt. Das ist aber nicht etwa eine persönliche Neuerung, sondern die Luce celeste des Vorbarock. So weit ist hier die mystische Deutung berechtigt.

Als ausreichend wird man sie in diesem Falle insofern anerkennen dürfen, als sie sich mit der allgemeinen Fragestellung deckt, aus der die Wandlung der Farbengebung Tizians überhaupt zu verstehen ist. In kurzer Formel ausgedrückt würde diese lauten, wie es ihm möglich wurde, die Darstellungswerte der Farbe für Licht und Schatten mit ihren Eigen-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0157
gefördert durch die
DFG

werten zu vereinigen. Daß Hetzer diesen Gesichtspunkt nicht zum leitenden seiner Darstellung gemacht hat, nimmt zwar dem Endergebnis nicht seine Richtigkeit, hat aber zur Folge gehabt, daß das Gesamtbild von Tizians koloristischer Entwicklung allzu vereinfacht erscheint. Es zu vervollständigen, bietet sich hier keine Gelegenheit. Wohl aber bleibt noch übrig, uns in einem weiteren Abschnitt mit dem III. Teil des Buches auseinanderzusetzen, in dem die Nachwirkungen seines Kolorits auf die Entwicklung der neuzeitlichen abendländischen Malerei verfolgt werden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0158

gefördert durch die
DFG

Über Rilkes „Neue Gedichte“

Von

Kurt W. Kasel

Einige wenige Dichter um die letzte Jahrhundertwende — und unter ihnen insbesondere George und Rilke — hatten eine höchste Sendung, und zwar keine politische, keine völkische, sondern eine in aller Tiefe kulturelle. Was wir heute allenfalls über sie wissen können, ist ihre Aufgabe des Bewahrens. Erst spätere Zeiten werden darüber urteilen können, ob sie ebenfalls eine Aufgabe des Zeugens, Weiterbildens, Neuschaffens gehabt und erfüllt haben, ob sie fruchtbar und zukunftsträchtig gewesen sind.

Sie hatten zunächst den hohen, edlen Gesang zu hüten in einer Zeit, die ihn für unzeitgemäß erachtete, weil sie ihn nicht konnte. Sie hatten — weil alle Kultur nur aus der Sprache kommt und nur durch die Sprache ist — den Ernst und das Verantwortungsgefühl für die Sprache zu erhalten, in einer Zeit, welche diese nur als ein Mittel zu Erfolg und äußerem Glück zu betrachten wußte. Und Rilke war vielleicht derjenige, der am ehesten fähig war, auch die Sprache edel und rein zu erhalten. Bei ihm fand man eine natürliche, gepflegte Sprache, zu einer Zeit, als die Mehrzahl aller Dichter glaubte, entweder mit ihr experimentieren oder sie vergewaltigen zu müssen; bei ihm fand man vollendete Verse, die man wieder und wieder lesen konnte, die im Widerspiel ihrer Reime und Vokale eine Melodie waren, ein Klang und ein Farbenspiel, das noch das leuchtendste impressionistische Gemälde auf einen Gipfel hob, oder überhaupt allen Impressionismus übertraf. Und es ist manches Gedicht unter Rilkes Gedichten, das unverständlich erscheint, und das man am besten nur wertet als einen Gesang, als Klang und Farbe, losgerissen von einer Seele, die nach Mitteilung drängt, die vor innerer Spannung und Fülle nicht schweigen kann und singen m u ß.

Bei Rilke drängt alles zum Wort; und die Worte wieder überstürzen sich förmlich und drängen zum Reim, drängen noch über den Endreim hinaus zum Reim innerhalb der einzelnen Zeile, und drängen oftmals noch weiter zum Stabreim. Und gerade durch die wiederholte und doch sparsame Anwendung dieses Kunstmittels erhalten die Gedichte einen eigenen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0159
gefördert durch die
DFG

Reiz. Hier stehen Gedichte, die — wie etwa „Der Panther“ — in Rhythmus und Reim, im Zusammenklang aller Vokale, in der Einfachheit und Ungezwungenheit des Worts, in der knappen Form, die doch ein ganzes Leben und Schicksal in aller seelischen Tiefe umfaßt, meisterhaft vollendet sind.

Rilke nimmt nicht Stellung zu den Dingen, er wertet, lobt oder tadelt nicht: er sucht immer nur jedem Dinge gerecht zu werden, in jedem Ding das Wesen, die Seele, Gott oder eine Offenbarung Gottes zu finden — oder erst hineinzusehen. Jedes und alles in sich ruhen lassen, es als vollendet und gut in sich betrachten, es nicht ändern wollen — vielleicht aus Ehrfurcht vor der Gottheit, die es gerade so schuf; vielleicht um dem Ding und dem Menschen, sich selbst, kein Leid zu verursachen: — das wäre etwa Rilkes Weltanschauung.

Es liegt „Seele“ in diesen Gedichten; aber nicht eine Seele, welche die Dinge in sich faßt und wieder in ihrer Weise gedeutet und veredelt gestaltet, sondern Seele, welche sich unterzuordnen sucht unter eine „Seele“ der behandelten Dinge. Die Seele des Dichters sucht die Seele des Dinges, und versucht, diese zu zeigen, ihr symbolische Gestalt zu geben durch Worte und Bilder, durch Rhythmus und Farben.

Rilke war ein Mensch seiner Zeit. Seine Welt war die Welt des ausgehenden 19. Jahrhunderts. Damals blühte der Himmel Europas in einer großartigen Abendröte. Damals ging nicht nur ein Jahrhundert, sondern ein Jahrtausend zu Ende. Damals, mit eben dieser selten herrlichen, vielfältigen, farbenprächtigen Abendröte, war Europa kulturell und künstlerisch am Ende. Und auch in Rilke geht viel zu Ende, — ohne daß etwas Neues mit ihm zu beginnen scheint.

Diese Zeit war in jedem Betracht eine späte Zeit. Sie kam zu Erkenntnissen und entwickelte Fähigkeiten, zu denen man schon mancherlei hinter sich haben muß. Alle Naivität und Instinktsicherheit schwand plötzlich, man wurde sehend und wissend in vielen und insonderheit den geheimsten, scheuesten, innerlichsten Dingen; — und damit wurde man so spät, so zivilisiert, und oft genug müde. Man hatte nicht die Kraft, aus sich heraus zu bestehen; man fühlte sich krank, leidend, vereinsamt. Und man litt unsäglich an seiner Einsamkeit. Man fühlte:

„Plötzlich bin ich wie verstoßen,
und zu einem Übergroßen
wird mir diese Einsamkeit“

(„Mädchenklage“). Man suchte einen Halt, einen Trost. Deshalb suchte man „Gott“. Mit aller Seelenfeinheit, die man in der jahrhundertelangen Zucht des Christentums geübt und erworben hatte, versuchte man nun, ent-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0160
gefördert durch die DFG

weder das Christentum als solches zu erhalten oder „Gott“ neu zu finden, d. h. neu zu definieren, anders zu sehen, auf neue Art innerlich zu erleben.

Durch eben jene Zucht des Christentums bildete sich andererseits noch eine Fähigkeit, die es scheinbar möglich machte, eine Seele wirklich von einem Körper zu trennen, und jene gleichsam wegzuschenken an anderes. Wie Wasser die Innenform des Kruges annimmt, so tastete die eigene Seele das Innen eines Fremden ab. Es ist eine Fähigkeit, sich ganz ohne Rest, ohne alles Eigene, Bisher-gewesene, Selbst-erlittene einzufühlen in fremde, vergangene Zeiten, fremde Menschen, in Tiere und alle Dinge. So wurde man sich plötzlich klar über das Wesen früherer Kulturepochen und ihrer Menschen. Man hatte einen neuen Sinn entwickelt, vermöge dessen man nicht mehr in der Geschichte nur äußere Aufeinanderfolge einzelner politischer Ereignisse sah, sondern innere Zusammenhänge, Wesentliches, Dauerndes, Ewigwiederkommendes und damit Ewig-gültiges.

Dieser Art sind Rilkes Gedichte über die Griechen, aus der Geschichte des Alten Testaments und aus dem Mittelalter.

Nicht Geschehnisse und große entscheidende Augenblicke aus dem Leben des griechischen Volkes etwa geben sie, sondern griechisches Sein, eine seelische Wirklichkeit. Was von Griechentum auf uns gekommen ist, erscheint wie ein „Archaischer Torso Apollos“. Das Haupt mit den leuchtenden Augen fehlt zwar, aber am ganzen Körper des Torsos ist keine Stelle, die nicht sieht, die nicht lebt! Alles Schauen, alles Leben ist nur „zurückgeschraubt“, verhaltener; aber es „hält sich und glänzt“. Und wer mit diesem Leben in Berührung kommt, wer diesen Leib sieht, der erhält einen bestimmenden Einfluß. Über diese Welt hinweg zu gehn, als wäre sie nicht gewesen, ist unmöglich; man wird beim Betrachten nur eines ihrer Werke den Zwang nicht mehr los: „Du mußt dein Leben ändern“. Diese Welt ist nicht leer, hohl, scheinend, einseitig geistig oder körperlich; sie ist ganz, einheitlich-vielgestaltig und eine Menschenwelt, obwohl es kein andres Mal so herrliche, hohe Götter gab.

Andrer Art ist die Welt des Alten Testaments. Sie kreist nicht wie die griechische um vergottete Menschen, sondern um einen transzendenten, geistigen, einzigen Gott. Dieser Gott führt nur dieses eine Volk; seine Mittler sind die Propheten. Als einer dieser Auserwählten und Berufenen erstand schließlich auch Christus aus dieser Welt. Und das Christentum wiederum — oder richtiger die katholische christliche Kirche — war die Mitte der Welt des Mittelalters.

Erbe dieser drei Kulturkreise ist unser Heute. Jedem von ihnen ist es irgendwie verpflichtet, von jedem erhielt es entscheidende, bestimmende Züge. Alle drei sind verschieden untereinander und verschieden von uns; aber alle drei sind in uns. Aus dieser inneren Verwandtschaft heraus

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0161
gefördert durch die DFG

können wir sie verstehen; aber o h n e sie verstünden wir auch unser Heute nicht. Sie sind die Voraussetzungen unserer Entwicklung gewesen, und sie zu kennen, zu erkennen, ist damit auch die Voraussetzung zum Verständnis unserer Zeit, unserer Kultur, unserer Welt. — Deshalb bringt Rilke in den neuen Gedichten zusammenhängend aus jenen Zeitaltern mehrere Gedichte. Und damit zeigt und beweist er, als ein Exponent des Geisteslebens der Gegenwart, unsre Verwandtschaft und Abhängigkeit mit und von jenen Zeiten.

Am nächsten steht Rilke dem Mittelalter, das einen ganz bestimmten Gottesbegriff entwickelt hatte. Das 19. Jahrhundert hingegen kannte keinen wirklich geglaubten Gott mehr; es „fand ihn nicht mehr". Es war am Ende, wie Jesus am Ende war in seiner letzten Nacht („Der Ölbaumgarten"). Die Menschen hatten „sich verloren". Wenn tief religiöse Menschen, deren Rilke einer war, in solche Zeiten hineingeboren werden, so werden sie notwendigerweise zu Gottsuchern. Sie erkennen die innere Öde und Unfruchtbarkeit und das langsame Zugrundegehen der Menschen:

> denn diese „sind preisgegeben von den Vätern
> und ausgeschlossen aus der Mütter Schoß".

Zu diesen Gottlos-Gottverlassenen, diesen Sich-verlierenden, die alles los läßt, gehört auch Saul, „vor dem der Herr sich schloß" („Samuels Erscheinung vor Saul"). Und also verloren, preisgegeben und ausgeschlossen mußte er zugrundegehen: „sicher war sein Untergang". Hier ersteht die Aufgabe des Propheten. Er verflucht und zerstört zwar auch, aber nur um einer neuen Schöpfung willen. Er ist eine jener großen Zeigehände, die Gott weisen. Und hier auch findet Rilke seine Sendung und heilige Aufgabe. Während aber bei den alttestamentlichen Propheten Gott noch ein Gott des Zornes und ein Außerhalb, Oberhalb, Jenseits ist, sucht Rilke Gott als ein neues inneres Gewicht. Eine Station auf diesem Wege sind die neuen Gedichte; sie sind noch nicht das Ziel. Zwar scheint es oft, als fände Rilke es bald hier, bald da, aber immer ist es nur ein einzelner Halt, ein flüchtiges Unterstellen; aber noch kein endgültiges Finden, kein fröhliches, sicheres, zuversichtliches Haben, kein R u h e n in Gott. Als eine solche kurze Rast auf dem Wege erscheint das Gedicht „Tröstung des Elia". Als Elia, dem Diener und Werkzeug Gottes, nach hartem Werktag das Gefühl der Schwäche und des Unvermögens kommt, und er in die Worte ausbricht: „Gott, gebrauche mich länger nicht. Ich bin entzwei" — da kommt Gott selbst zu ihm. Aber wie kam dieser Gott? „Im Sturme nicht und nicht im Sich-Zerspalten der Erde", vielmehr leise, „in ausgeruhtem Hinstürzen". Es ist ein andrer Gott als der jüdische. Er kommt nicht als Mensch, als Körper; er ist auch keine himmlische Erscheinung,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0162
gefördert durch die DFG

keine Vision; sondern „im sanften Sausen seines Blutes“ vernimmt ihn Elia, in sich, als Gefühl, als lebendige Kraft, als Geist.

So allerdings hatte auch das Mittelalter Gott noch nicht gedacht. Es begnügte sich im Gegenteil mit einem Symbol, einer menschlichen, irdischen Einrichtung: denn nicht Gott — das Gute im einzelnen Menschen — war Gesetz und Führung, sondern die katholische Kirche. Die Kathedrale erschien als die geistigsittliche Führerin der Stadt. Jetzt aber ist sie ihrem „Umgangskreis entwachsen“ („Die Kathedrale“); stumm, still, eingehüllt: fremd steht sie unter dem Jahrmarkt und Lärm der Häuser — unter denen, die sie führte, beschützte, bewahrte. In ihr liegt die Dauer; in ihr häuft sich das Geschick. Was um sie herum vorging, war nur Zufall, Episode, vergänglicher Nu. Sie war das Leben: Geburt, Kraft und Streben, Liebe, Tod, das alles lag in ihr. Aber sie war dauernd, sie hatte nicht teil am Wechsel, an der Hast: so war sie das Symbol Gottes.

Andererseits ist aber gerade das Mittelalter reich an Heiligen und Gottsüchtigen aller Art. Und in deren Seelen versucht Rilke ebenfalls zu schauen, in jene Menschen, die sich in ihrem Innern „mit Geteufel und Getier“ Jahre lang, ja ihr ganzes Leben lang, herumschlugen („Die Versuchung“). Unter langsamer Tötung der Sinne wollten sie erreichen, daß sich „Gott, der lange noch nicht klare, innen aus dem Jäsen destillier“. Zu jenen wunderlichen Heiligen gehört auch der Alchimist, der sich verstiegen hatte und Übermenschliches leisten wollte, der die Natur übertrumpfen, sich von ihr vollständig emanzipieren, der Gott überflüssig machen, ja vielleicht abschaffen wollte. Aber war nicht der Mensch eben im Augenblick Rilkes, im 19. Jahrhundert, auch ein solcher Mensch? — Doch der Alchimist erkennt am Ende, was er brauche: „im Hirn Gestirne und im Bewußtsein mindestens das Meer“ („Der Alchimist“). Er erkennt das Unmögliche seines Wollens, die übersteigerte Höhe seines Ziels. Deshalb läßt er es los, und

„Es kehrte
zurück zu Gott und in sein altes Maß“.

„Zurück zu Gott“ und „altes Maß“: hat hier nicht Rilke selber sein ganzes Wesen und Wollen auf eine Formel gebracht? Spricht nicht das gleiche aus dem Gedicht „Der Gefangene“? Lebt man nicht ebenso gefangen, wenn man ohne Gott ist? wenn man befangen ist im Irdischen, Materiellen? Das ist eine Frage Rilkes. Nur einige wenige, besonders empfindliche Menschen fühlen diese Gefangenschaft — und sie leiden daran. Sie sehnen sich von ihrer hohen Stufe zurück, sie fühlen, daß es „irgendwo heller war“, daß sie irgendwo mehr zu wissen glaubten, obwohl sie weniger wußten, daß es ihnen irgendwo glücklicher zu Mute war. Nun stehen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0163
gefördert durch die
DFG

sie vor einer Krise: „Aber was wissen wir?“ Und ihre Hand kennt, wie die eines jeden Gefangenen, nur noch e i n e Gebärde, alles was sie noch tun kann ist: verscheuchen. Geschah hier nicht ein Verfall eines Bisher-gewesenen? bisheriger Werte?

„Und das was war, das wäre irre und
raste in dir herum...
Und das was Gott war, wäre nur dein Wächter
und stopfte boshaft in das letzte Loch
ein schmutziges Auge...“

Alles Hohe, Schöne, Reine, Geistige besteht hier nicht mehr, weil dieses Auge es nicht mehr sieht! Aber hier helfen keine Märtyrer, keine Stifter, keine Säulenheiligen. Hier zu helfen schickt Gott den Engel. Er ist der Einzelne, dem alles seiner Aufgabe dienen muß, der auswählt und Richtung gibt, weil in ihm schon Gestalt geworden ist, was erst kommt. Er ist verbunden mit allem zwischen Himmel und Erde; und er ist es, der mit seinen leichten Händen den Menschen „aus seiner Form heraus-bricht“ („Der Engel“), der ihn zu seinem Wesen bringt. Für einen so Berufenen, Auserwählten, ist schließlich Gott ein Erlebnis. Er sieht mit andern Augen und hört mit andern Ohren. Und wenn einst das rohe, freche Volk bei der Kreuzigung sein schmutziges Vergnügen hatte, nur „zuzuschauen voller Lust“ war und auf ein „ganzes Spiel“ hoffte („Kreu-zigung“), so fühlt jetzt dieser hier das menschliche Leid dieses Augen-blicks, wie er den göttlichen Sinn darin erkennt. Und seine Liebe, „die sich nicht mehr zum Geliebten neigt“ („Der Auferstandene“), die, un-körperlich, darüber hinaus steigt, die sich, hingerissen, hingibt um ihrer selbst willen, diese Liebe im Geistigsten kennt nur noch ein Entzücken:

„Verherrliche und hebe, meine Seele,
so hoch du kannst: den Herrn.“
(„Magnifikat“)

Scheinbar weit ab von dem liegen jene Gedichte, die mehr Heutiges, Allgemein-menschliches geben. Aber Rilke versucht sich in alles, Mensch, Ding und Tier, gleicherweise einzufühlen, in allem eine „Seele“ zu finden, weil er diese für das Göttliche hält. So gibt er nie Äußerlichkeiten, sondern stets ein Innen, stets das Wesentliche, Bestimmende. Er kann ein Bildwerk andichten; aber was er sieht und besingt, ist nicht toter Stein, sondern „fühlende Figur“ („L'Ange du Méridien“):

„Was weißt du, Steinerner, von unserm Sein?“

— Dahinter tut sich eine Welt auf. Das Portal der Kathedrale, die Fenster-rose, das Kapitäl, der Reliquienschrein, die Statuen sind seine Bilder,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0164
gefördert durch die DFG

aber damit sagt er Menschliches, Seelisches. Es ist immer wie ein Knien und ein In-sich-vertieft-sein, Sich-ganz-eng-zusammenhalten:

„... daß man die eigenen Konturen,
die auswärtswollenden, ganz angespannt
im Herzen hält, wie Pferde in der Hand“.

Und „so zu knien“ ist alles („Der Stifter“).

Rilke hat „keine Geliebte, kein Haus, keine Stelle, auf der er lebt“: er gibt sich an alle Dinge: und die werden reich durch ihn, weil sie ihn wieder ausgeben. Er lebt bei allen, mit allen, in allen Dingen, gebend, hingegeben — leidend („Der Dichter“). Und die gleiche Frage, die sich schon der junge Rilke stellte, kehrt zu Ende der neuen Gedichte nochmals wieder: „Bis wohin reicht mein Leben?“ („Die Liebende“). Er fühlt sich ins Unendliche reichen. Er fühlt sich in allen Dingen und alle Dinge in sich, durch Gleiches, Ähnliches wie von Urverwandtschaft her mit ihnen verbunden, und jetzt und immer verbunden mit allem durch den, der in allem ist, den er „vielleicht zu lieben, vielleicht zu halten begann“, durch das was er Gott nennt.

Deshalb gibt es auch bei Rilke keine Trennung zwischen Landschaft, Tier und Mensch. Alles ist Ein Leben. Alles ist gleicherweise in sich selbst vollkommen und in sich selbst ruhend. Alles ist Individuation und Wirkung Einer Kraft, die im Menschen höchste Gestalt geworden ist und durch ihn dann weiterwirkt. So schufen bestimmte Menschen um sich eine bestimmte Landschaft, die ihnen also gemäß ist und noch Wesentliches ausdrückt. Denn Rilkes Landschaft ist immer eine vom Menschen geschaffene und geänderte. Man kann kaum einmal von Natur reden; es ist immer eine Landschaft der Städte, mit Straßen, Plätzen, Parken, Bauwerken, Kunstwerken und Bildern. Diese Landschaft faßt Rilke in einzelne Gedichte, kostbaren kleinen Gemälden vergleichbar. Sie tragen oftmals die strenge Form des Sonetts und sind doch zart und lieblich, schön, gewählt und leicht in Rhythmus und Klang.

Treppen und Bildwerke, auch die gehören zur Landschaft. Jedoch sucht Rilke darin ein Wesen, ein Selbst, ein Eigenleben. „Die Treppe der Orangerie“ wird von ihm nicht als Kunst- oder Hand- oder Bauwerk gesehen, nicht als notwendiges, nützliches Gerät und Mittel, nicht als ein Teil einer Landschaft: sie scheint Leben, Seele, Schicksal zu haben; sie schreitet wie ein König. „Niebewegtes verwandelt sich in Schritte“ („Der Marmorkarren“). Ähnlicherweise haben „Der Turm“, „Der Platz“ ein Eigenleben. Der Platz ist geweitet, und die Häuser steigen in ihre Giebel und wollen alles sehen. „Die Gassen haben einen sachten Gang“, und sie

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0165
gefördert durch die
DFG

„warten lang, wenn sie an Plätze kommen“ („Quai du Rosaire“). Und dort, wo „unter dem schwankenden Dekor des Sommertags das Graue alter Winter bleibt“, dort weilt Rilke besonders gern: in alten Bauten und Parken.

Wie oft handelt es sich hier um Bilder, Gemälde, Statuen! Ist man in dem Gedicht „Der Balkon“ nicht versucht, eher die Bilder von vier Generationen zu sehen, als diese selber, lebendig? Es klingt alles so alt, verhalten, vergangen. Alle Farbe scheint nachgedunkelt und so dunkel schwer wie bei alten Meistern. Und welche Kühnheit, Seltsamkeit der Bilder oftmals! („Auswandererschiff“ etwa). Sie machen nichts deutlicher, sie geben kaum oder nie Besonderung, sie wecken mitunter den Eindruck des Gemachten, Erkünstelten, Kunstgewerblichen.

Rilkes Landschaft ist zerrissen und hat nichts von der Ruhe der Natur („Landschaft“). Wie eine Wunde ist die Ortschaft. Aber das Zarte, Ferne der Atmosphäre, „ein Tropfen kühlen Blaus“, versöhnt, heilt, schließt. Doch über das Ruhige fällt plötzlich ein Strahl des Monds: nicht träumerisch, melancholisch, sehnsüchtig, romantisch; sondern gleitend, licht, als ein lautloses Blitzen, so „als hätte ein Erzengel irgendwo sein Schwert gezogen“. Hier ist im Grunde keine Ruhe, auch kein Streben, keine Sehnsucht, nicht Wunsch noch Wille: hier glimmt und glänzt ein faszinierender Schein des Leidens aller Dinge und des Leidens an allen Dingen. Ein Hingegebensein allem Schicksal. Kein klagendes Leid; aber auch kein drängendes Vorwärtswollen, Ändernwollen. „Du mußt dein Leben ändern“, das heißt nicht: ich habe erkannt und will nun eine andere Richtung; das ist kein Befehl, kein Rat; das ist vielmehr ein Wissen um eine Notwendigkeit: ob du willst oder nicht willst: du muß t, nach unabänderlichem Gesetz! Aber es liegt nichts Tragisches darin. Man weiß um die Notwendigkeit und die Erfüllung ihrer Gesetze: also ergibt man sich darein. Man ist leidgewohnt, durch jahrhundertelange, ernste Übung im Christentum. Leiden ist hier christliches Erbteil, christliches und — buddhistisches. Nicht umsonst erscheint das Bild Buddhas dreimal. Hier liegt eine innere Verbundenheit und Verwandtschaft, nicht nur Rilkes, sondern des Christentums mit dem Buddhismus, der westeuropäischen mit der indischen Philosophie. — Hier aber, bei Rilke besonders, sind Herz und Hirn so geschult in allen inneren, seelischen Dingen, daß sie hinter und in allem das Verborgenste, Tiefste, auch Leidendste erkennen und erfühlen.

Da sind nur Häuser und Fenster und viel Hinterhäuser und leere, weiße Fenster an der ganzen Seite, wie es jeder sehen kann. Nur oben „gleitet eine Weite weiter, welche heil ist und geschont“. Aber dahinter schweigt noch etwas, da scheint es unheimlich still zu sein; da scheint

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0166
gefördert durch die DFG

etwas Ruhe und Gewohnheit geworden zu sein, das hätte schreien mögen — und verzichtete. War es ein großer, dauernder Schmerz? („Städtische Sommernacht“). — Da ist anderswo ein Weg — aber er ist ein Gefangener der Landschaft und ein Verfolgter („Römische Campagne“).

In dem „Lied vom Meer“ dann ist das uralte Wehn selbst: im wechselnden Steigen und Fallen des Rhythmus, in der Verschiedenheit der Zeilenlänge, wo jedesmal auf das Ansteigende und das „Hereinreißende“ des Wellenbergs das Absinken des Wellentals folgt. Und die Pflanze, der „treibende Feigenbaum“, fühlt dieses elementare Wehn, in dem Gefahr ist für alles Hochentwickelte, Empfindliche und Reifende, am meisten.

Doch für Rilke ist Landschaft etwas Geschaffenes, das nur an dem einen, bestimmten Ort so ist. Das drückt sich aus in den Untertiteln, die alle diese Gedichte tragen. So ist denn auch dies „Lied vom Meer“ Capri. Auch hier ist ihm der Name, die bestimmte Stelle — die ja nur von Menschen so genannt ist — von Wichtigkeit.

Die Beschreibungen der Einzelheiten, der kleinen, bedeutsamen Züge, oder auch die Vergleiche, gehen oft so weit, daß mehrere Strophen zu Beginn des Gedichtes damit gefüllt sind und erst gegen Ende das Eigentliche und Aussagende kommt. Die Häufung der von diesem Letzten abhängigen Nebensätze ist dann oft so groß, daß man sich in diesem Dickicht verliert.

Rilke hat eine Freude am Kleinen, am Einzelnen. Nicht die Natur als Ganzes reizt ihn, sondern immer das Einzelne, die einzelne, einzige Seele gewissermaßen. Aber er sieht in ihr die Ganzheit und innere Einheit alles Seins und Geschehens. Er sieht nicht die „Natur“, das scheinbar unkomplizierte, lachende, kräftige Leben, sondern das Wesen, das Innere, das Symbolische, das Geistige, Seelische — das Leidende, Erleidende. Er sieht Einzelnes,

„doch so, als wäre mit zerstreuten Dingen
von fern ein Ernstes, Wirkliches geplant“.

Als einzelnes Wesen erscheint auch das Tier. Und die Tiere so zu zeichnen, ja überhaupt so zu sehen, wie es Rilke hier tut, konnte gewiß nur einer, der glaubt, daß auch das Tier „beseelt“ ist, daß auch in ihnen allen „Gott“ lebt und leibt. Und einer, dem es möglich war, sich schauend in die Dinge einzufühlen. Das Tier ist ein Wesen, das durchaus nicht anders fühlt als ein Mensch. Genau wie dieser ist es eine Verleiblichung einer geheimen Urkraft, die wir gemeinhin „Leben“ heißen. Und also hat es auch teil an allem, was der Mensch oft allein zu besitzen glaubte. Auch im Blick des Tieres ist der Blick des Menschen („Schwarze Katze“). Muß es dann nicht auch dasselbe erleben wie wir? — Hier ist das Tier nicht

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0167
gefördert durch die
DFG

eine niedrigere Stufe in der Entwicklung als der Mensch, es ist nicht unter dem Menschen, es ist nicht weniger wert: alles Werten wird hier beiseite gelassen. Hier ist das Tier ein Selbst, jenseits von Nutzen oder Schaden. Und in den Tieren des „Jardin des Plantes" sieht Rilke nicht die Ausstellungsobjekte, die von wesentlicheren, bedeutsameren Menschen bewundert und bestaunt werden, er sieht vielmehr ein Wesen mit eignem Innenleben. Und wenn dies Innenleben auch unbewußt bleibt, wer will denn heute noch behaupten, daß nur das Bewußt-gewordene wirklich oder gar wertvoller und „höhere Entwicklungsstufe" sei! Ganz gleich, ob es sich um die verzauberte, verhaltene Anmut der Gazelle handelt oder um die lautlose Unruhe des Panthers: diese Tiere haben keinen Bezug auf die Menschen, die auf der anderen Seite der Stäbe stehen. Auch der Panther ist ein Gefangener; aber nicht in einer Notwendigkeit des Weltgeschehens, gegen die er sich aufzulehnen versucht, und nicht in einer schmutzigen Verblendung wie eben jener Mensch. Er ist gefangene Kraft, betäubter Wille. Er verscheucht nicht; er dämmert in einer währenden Betäubung.

„Nur manchmal schiebt der Vorhang der Pupille
sich lautlos auf —. Dann geht ein Bild hinein,
geht durch der Glieder angespannte Stille —
und hört im Herzen auf zu sein."

Das Leben des Menschen zeigt Rilke von der Kindheit an, über die kurze Zeit des „Dranges und Hasses" bis dahin, wo die Schönheit und Ruhe und Ausgeglichenheit des ewigen Seins erreicht wird („Römische Sarkophage"). Kindheit ist Aufnahme, Hingebung, Werden — und Spiel. So kann sich Rilkes Kunst förmlich verschwenden an das „atemlose blinde Spiel" („Das Karusell"), daß es klingt, als wäre es die selige Freude des Kindes selbst. Das Kind gleicht Ding und Tier. Erst später vereinsamt es, wird überladen mit großen Fernen, wird berufen und berührt und eingeführt in die Bilderfolgen der Welt, des Lebens, die von verwirrender Fülle und Verschiedenheit und Getrenntheit sind, und nicht mehr einfach und ganz wie eben bei Ding und Tier („Kindheit"). Es ahnt die Schwere dessen, was ihm zu tun aufgegeben ist. Und über das Streben und Nichtmehr-fassen des Grundes des Alltäglichen findet der Mensch schließlich sich selbst, findet sein Element, und wird „mündiger, königlicher, gelassener, sicher" („Der Schwan").

Viele dieser Gedichte, die Wesentliches Rilkes aussprechen, sind einer Frau in den Mund gelegt. Rilke hat in der Tat viel von einer Frau in seiner gesamten Geistes- und Seelenhaltung. Dienen, einem Hohen, einem Herrn dienen, ist ihm Notwendigkeit. So zeichnet er sich selbst:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0168
gefördert durch die DFG

„Im Blicke noch der Kindheit Angst und Blau
und Demut da und dort, nicht eines Knechtes,
doch eines Dienenden und einer Frau“

(„Selbstbildnis“). Und während er im „Frühen Apollo“ den künftigen Dichter als schönen Knaben erscheinen läßt, an dem alles noch Aufnahme, schweigendes Warten, alles noch und schon Verheißung ist, beginnt doch mit dem nächsten Gedicht „Mädchenklage“ eine Reihe, die das Erwachen des Menschen, die Entfaltung des Künstlertums in weiblichen Seelen zeigt. Und ihnen nur kann diese seelische Haltung gemäß sein. Nachdem die Unschuld und das unerschütterliche In-sich-selbst-ruhen des Kindes schwand, ist hier das Gefühl des Verstoßenseins, der übergroßen Einsamkeit und die immer stärker und bestimmender werdende Sehnsucht, sich einem andern mitzuteilen, sich ihm hinzugeben, in ihm unterzugehn, am größten. Es ist unmöglich, diese Seele so zu halten, daß sie nicht an eine fremde rührt:

„alles, was uns anrührt, dich und mich,
nimmt uns zusammen wie ein Bogenstrich,
der aus zwei Saiten e i n e Stimme zieht“

(„Liebeslied“). Zwei Saiten und eine Stimme sind auch Sappho und Eranna. Geweckt durch die Stimme der Meisterin, entfaltet sich das Künstlertum der Schülerin. Alles ihr Vertraute bleibt nun zurück, und sie „allein ist fern und fortgegeben“. Ihr Leben ist hingegeben an ihre Meisterin. Und diese bringt „Unruh“ über sie: das heilige, nie zu stillende Streben, das immer neu aufflammende Feuer des Künstlers. Sie gibt der Schülerin Weg und Ziel: sie wirft sie wie einen Speer; sie durchdringt jenes Leben, wie nur der Tod noch es durchdringen könnte, und sie gibt es weiter: d. h. sie machte es fruchtbar und sinnvoll.

Demgegenüber erhält alles Fremde, das „ihre Seele nichts angeht“, von eben jener Meisterin die Aufforderung:

„Geh und laß mich, daß zu meiner Leier
komme, was du abhältst ...“

(„Sappho an Alkaios“). Sie sind Auserwählte, Wenige, „Wissende“, die ihr „süßes Mädchentum“ bewahrten im Dienste einer Kunst, eines Gottes. — Solch eine keusche Hingebung an einen Gott ist auch der frühe Tod eines jungen Mädchens („Grabmal eines jungen Mädchens“). Wo waren die Grabmäler so hell, so schön, so lächelnd mild, so jasagend zum Leben — so griechisch? Wo finden sich noch solche Seelen und Lieder, die keusch und zart, dennoch jubeln vor einer stillen, reinen Lust? —

Liebe sollte immer ein volles Ineinander-aufgehen der beiden Seelen sein,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0169
gefördert durch die DFG

„man müßte so sich ineinanderlegen
wie Blütenblätter um die Staubgefäße“

(„Östliches Taglied“). Aber diese volle Hingabe wird nie erreicht. Unsre Seelen geben sich nicht nur an eines, sondern fühlen sich noch zu anderem und vielerlei hingezogen, sie brechen die Treue, „denn sie leben von Verrat“.

Die höchsten Augenblicke des Lebens sind immer auch die der größten Gefahr. Das höchste Glück des Daseins findet oft seinen tragischen und doch herrlichsten, großartigsten Abschluß in plötzlicher Vernichtung. Ja, will hohes Glück nicht oft augenblicklich im Tode enden? Deshalb sind von Ewigkeiten her Liebe und Tod stets nahe beieinander.

Jenes gesunde, kräftige Leben jedoch, das in seinen höchsten Augenblicken seine eigne Vernichtung will, findet man bei Rilke nicht. Zwar fühlt er sich zum „Untergang in einem andern“ bestimmt („Die Liebende“), doch das ist immer ein zartes, weiches, schwaches Hinübergleiten und „Sich-einfühlen“, das ist immer Hingebung — aber kein starkes Sichverschwenden.

Gibt es überhaupt „höchste Augenblicke“ eines starken Lebens in den Neuen Gedichten? — Aber es gibt das Gegenteil: ergreifende Augenblicke und Seelenstimmungen eines leidenden Lebens. So ist die Geliebte mit unendlicher Zartheit und einer stillen Wehmut von ihrem Geliebten geschieden, „hinübergeglitten“ („Der Tod der Geliebten“). Und daraus, wie der Geliebte jenes gutgelegene, immersüße Jenseits erkennt, indem er fühlt, daß auch jene unbekannten Schatten ihr Lächeln und ihre Weise wohlzutun haben, daraus spricht keine Klage mehr, sondern die Gewißheit eines ferneren Lebens nach dem Tode, das sichere Gefühl des Vorhandenseins und der Untrennbarkeit zwischen allem Hier und Jenseits, allem Jetzt und Späterhin.

Klagen hingegen muß er um den getöteten Freund. Denn diesen Freund, mit dem er sich in seinem Innersten, „an seinen scheusten Orten“, verbunden fühlte: diesen Freund verliert er im Tode; mit ihm bleibt er nicht vereint wie mit der Geliebten: — ist das nicht, als ob wir heute der wahren Freundschaft nicht mehr fähig wären? als ob uns eben dazu die Kraft fehlte? („Klage um Jonathan“).

Frühere, nie erfüllte Sehnsucht, vielleicht aber auch frühere, nie erkannte Liebe, wird bei Rilke zum Verhängnis. Als es zu spät ist, als der Tod trennend dazwischentritt, wird man sich klar. Voll banger Wehmut klingt die Frage: „O wann war unsre Stunde?“ („Pietà“). Aus gegenwärtiger Not und früherer Schwäche, früherem Unvermögen macht man nun eine Tugend: „nun wird nur bewundert und gewacht“. — So wertet und spricht schwaches, krankes Leben. Hier, in Dingen der Liebe und

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0170
gefördert durch die
DFG

in dem, was ihm zu den höchsten Augenblicken des Lebens gehört, verrät sich jeder. Hier muß sich jeder verraten. Hier, wo man dem Leben gleichsam in seiner konzentriertesten Form gegenübersteht, zeigt sich, woher man stammt und wohin man gehört.

Rilkes Menschen sind immer reife und späte Menschen. Sie kennen sich. Sie wissen um alles Seelische, sie beherrschen sich und halten „des Herzens drängendes Geklopf“ („Letzter Abend“). Sie haben alle den Adel später, müder, schon ins Morbide übergehender Geschlechter. Und eine „seltsame Fremde“, eine Kühle ist oftmals zwischen ihnen und den Dingen, von denen sie umgeben sind. Als ob ihnen das schon gar nicht mehr zugehörte. Sie scheinen alle „keine Geliebte, kein Haus, keine Stelle, auf der sie leben“ zu haben. Es scheint ihnen oft an Kraft und Mut zum Leben zu fehlen. Sie sind müde.

Erst durch jenen Spalt, der zum Tode führt, sieht man einen Streifen Wirklichkeit („Todeserfahrung“). Dann erst spielen diese Leben ohne Bewunderung, ohne den Wunsch nach Beifall, dann erst spielen sie hingerissen, ungekünstelt, wirklich. Erst im Augenblick des Todes wird „der letzte Graf“ wieder — oder überhaupt erst einmal — „zum Knaben fürstlichen Geblüts“, durch einen letzten Entschluß zum Letzten. So l e b t er überhaupt erst in seinem letzten Augenblick, genau so wie der dekadente, späte, müde Claudio in Hofmannsthals „Der Tor und der Tod“ erst in seinem letzten Augenblick des Daseins zum „Leben“ kommt.

Anders jener Doge („Ein Doge“) aus dem vergangenen Venedig, das hier, bei Rilke, nicht Musik ist, sondern Bau, Stadt, Staat. Er ist ebenfalls ein Mensch von hoher Kultur; aber auch von Kraft. Er hat noch alles in sich: „Gutes“ wie alles „Böse“. In ihm lebt noch der währende Kampf aller Triebe. In ihm spielen sich alle Tragödien ab. In ihm ist Krieg — und Sieg. Nur die andern sehen es nicht; sie sind zu weit entfernt von ihm, zu klein, zu niedrig. Er aber „hielt nicht inne, größer zu werden“. Er war einsam aus Größe; während jetzt alle einsam sind aus Verhängnis. Sie meinen zwar, einander zu stützen und nicht allein zu sein; aber sie ruhen nur müde aneinander. Sie „haben nicht denselben Gang“ („Die Schwestern“). Selbst leibliche Schwestern „können nicht einander nützen“. Es ist jeder allein.

Auch jene Rilkeschen Menschen, die in prunkvollen Zimmern wohnen, und deren ganzes Dasein sich in ihren Zimmern zu erfüllen scheint, sind Einsame. Ihnen fehlt etwas. Ihr Leben ist Schein. Sie fühlen es: in der „Ungeduld nach einer Wirklichkeit ... die vielleicht da war, die man nur verbarg“, die man zu leben nicht die Kraft hatte. Nun stehen sie wartend, müde. Sie möchten das Leben „anders, wirklicher ... verhängnisvoll —“ („Damenbildnis“).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0171
gefördert durch die DFG

Wenn sie eben in der hingegebensten Stimmung und Seelenverfassung waren, wenn sie alle Heimlichkeiten eines stillen Parks, alle Sehnsüchte einer Straße oder eines Weges, alles Lieben und Leiden eines Menschen empfanden, kommt ihnen „plötzlich“ ein böses Gesicht, sehen, fühlen sie „auf einmal“ Schreckliches und ganz anderes als eben, wenden sie sich „auf einmal erzürnt“, wie gekränkt, ab. Deuten diese Wendungen nicht auf eine übernervöse Empfindlichkeit und Schreckhaftigkeit? Ihnen fehlt, bei dem reichen Innenleben, das sie haben, der Ausgleich. Ihnen fehlt Ruhe und Überlegenheit der Seele. Sie sind wie hochgezüchtete Pflanzen hinter Glas, die schon zusammenschrecken, wenn ein Blatt oder ein Geruch an ihrem geschlossenen Fenster vorbeifliegen. Sie stehen im Zimmer und sehen durchs Fenster die Welt.

Was dieser Mensch hatte, ist „verloren und verlassen“. Alles „unbegehrend hinzulassen, schien ihm mehr als seines Lebens Lust, Besitz und Ruhm“ („Der Fremde“). Müde von vielem Leid, vielerlei Entsagungen und Überwindungen, sind ihm einsame Nächte das Liebste. Man hat soviel Widerstreit, ungeordnete, unübersehbare Unendlichkeit in sich, daß einem keine Kraft, kein Ernst mehr übrigbleibt für „Lust, Besitz und Ruhm“: für äußere Werte des Lebens. Und damit ist man eben ein Fremder in einer Welt, die nur hiernach wertet.

Diese Menschen haben nichts gemeinsam mit der Menge, mit allem, was dem Genuß und dem Tage lebt. Sie sind Zurückgezogene, Unverstandene und Unverständliche. Ihr Horizont ist ein anderer; ja, ihre ganze Ebene, auf der sie leben, ist eine andere. Und also anders ist auch ihr Sein und ihr Ziel. Sie kommen nicht in Berührung mit der Menge. Es gibt überhaupt keine „Menge“ in diesen Gedichten, keine große Gemeinschaft, die den einzelnen Menschen unbedeutend machte. Noch die Ärmsten, Leidendsten, Niedrigsten, Zahlreichsten, sind Einzelne. Es gibt keine Gleichheit der Menschen: jeder ist einmalig. Es gibt noch eine Rangordnung der Menschen. Es gibt höhere, wertvollere Menschen, denen andere freiwillig gehorchen und dienen, ohne daß dieses Dienen demütigte. Gerade daß sie dienen dürfen, freut sie und ehrt sie, weil es ihnen gemäß ist. Zu den Menschen aber, welche höher zu stehen scheinen, welchen Bedientwerden gemäß ist, welche die Kultur schaffen und tragen und welchen also irgendein Grad und eine Art von Sklaverei nötig ist, gehören Rilkes Frauengestalten. Es sind jene Damen, denen ein Diener nachfolgt („Die Sonnenuhr“), oder die auf den Balkon heraustreten,

„... um auf das Geländer
noch ein wenig von sich fortzulegen,
noch die Hände...“

(„Dame auf einem Balkon“). Sie sind alle schön, sanft, edel, „lange

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0172
gefördert durch die DFG

adligen Geschlechts“, von hoher geistiger Liebe beseelt. Aber im Grunde ist es immer nur ein und dieselbe Gestalt. Sie ist kein lebendiges Weib, sondern ein Typ. Mit ihr ist immer die Atmosphäre alter, feudaler Parke, ernst-verschlossener Palais'. Und sie gehören auch, diese Damen und Herren, zu jenen alten Parken mit ihren alten Bauten, die einst Mittelpunkte des geselligen Lebens waren. Jetzt aber, im „Zeitalter der Menge“, sind sie eben Menschen, die zu spät geboren wurden. Sie werden Einsame und Dichter. Für sie reden diese Zeugen der Vergangenheit noch; aber leise, mit unendlicher Wehmut: „alles weiß noch, weint noch, tut noch weh“ („Der Pavillon“). Sie sitzen nachts allein daheim und lesen alte Briefe, „verlassene Papiere“ („Der Junggeselle“). Sie fühlen sich in den Briefschreibern, den Vorfahren und Vätern ihres Geschlechts, und fühlen diese in sich. „Er konnte sich verlieren an sein Geschlecht“ . . . „ihm schien, er hätte ihren, sie aber hatten alle seinen Stolz“. Sie leben nicht in ihrer gegenwärtigen Zeit; sie „zerren sich fiebernd andre Zeiten weg“. Sie fühlen, sehen um sich

„. . . diese Herrn
in Kammerherrentrachten und Jabots, . . .
und diese Damen, zart, fragile, doch groß
in ihren Kleidern . . .“

(„Im Saal“).

Wenn man das alles auch nur eine Vorliebe Rilkes für diese früheren Menschen und ihre Kultur nennen will, so bezeichnen doch gerade alle Vorlieben und Neigungen eines Menschen Wesen; obgleich sie es nicht ausmachen oder ganz enthüllen. So mag auch diese „Vorliebe“ das Wesen Rilkes teilweise zeigen, ohne es aber etwa ganz zu erfassen oder zu erklären. Wie jener Maler in dem Gedichte „Der Berg“ hat Rilke „sechsunddreißigmal und hundertmal“ ein Bild zu malen versucht, immer wieder „von Gestalt gesteigert zu Gestalt“. Nicht sich wollte er malen, sondern der Welt um sich wollte er Gestalt geben. Doch am Ende weiß er, daß dies nie „teilnahmslos und weit und ohne Meinung“ geschieht und möglich ist, daß er sich hinter allem, „hinter jedem Spalt“, selbst hebt, daß er in allem irgendwie und irgendwie tief drin sein muß. Er weiß, daß wir heute das Leben anders verstehen als jene:

„Sie wollten blühn,
und blühn ist schön sein; doch wir wollen reifen,
und das heißt dunkel sein und sich bemühn.“

— Und auch in dieser Rilkeschen Welt gibt es noch Berufung („Die Berufung“). Auch in das Versteck dieser „innen verwirrten“ Menschen tritt noch „der Hohe, sofort Erkennbare: der Engel“ ein. Auch hier ist nicht alles nur Traum und wehmütige Erinnerung, rückwärtsgewendete, ziellose

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0173
gefördert durch die
DFG

Sehnsucht. Man muß sich bei Rilke, wie bei allen seiner Zeit, vor allem Absoluten und Unbedingten hüten. Sie hatten vieles, vielleicht zu vieles, in sich. Sie lebten auf einer Grenze und in einem Übergang; an einem Ende, wie schon gesagt.

Rilke versuchte, diese Vielfalt der Welt zu fassen. Zeigen, schildern, wie sie „wirklich" war, konnte er sie nicht; denn er war kein Romanschriftsteller, sondern ein Sänger. Und als solcher wollte er das auch nicht. Er glaubte nicht, wie viele damals, daß die Welt eine große Maschine wäre; er glaubte an einen inneren, geistigen Zusammenhang des Alls. Vermöge dessen konnte er wohl nur sich enthalten, ohne doch vom All getrennt zu sein; denn

„. . . Sich-enthalten heißt: die Welt da draußen
und Wind und Regen und Geduld des Frühlings
und Schuld und Unruh und vermummtes Schicksal
und Dunkelheit der abendlichen Erde
bis auf der Wolken Wandel, Flucht und Anflug,
bis auf den vagen Einfluß ferner Sterne
in eine Handvoll Innres zu verwandeln" („Die Rosenschale").

Ich weiß nicht, ob schon jemals von einem Dichter der Raum so wesenhaft, so seiend empfunden worden ist. Raum ist bei Rilke nicht etwas Fernes oder Unbestimmtes, das man hinnimmt ohne Frage, dessen man sich garnicht bewußt wird. Rilke fühlt sich hineingestellt in den Raum, fühlt eine Beziehung zwischen sich und ihm und allem, was noch im Raume ist: — aber im Raume ist eben a l l e s ! Wie Gott i n allem ist, so ist der Raum u m alles. Die Welt ist unendlich; aber durch den Raum wird alles zusammen und nahe gehalten, weil durch ihn alles miteinander in Beziehung steht: durch ihn wird und bleibt alles ein „Innen". Durch das Gefühl für den Raum, — vielleicht müßte man sogar sagen: durch das Erlebnis des Raumes —, tritt der Mensch in ein engeres, näheres, inneres Verhältnis zu Umgebung und Welt, ja, umspannt er alle Umgebung und Welt: „Sind nicht Sterne fast in deiner Nähe, und was gibt es, das du nicht umspannst . . ." („Der Käferstein").

Die „Mitte aller Mitten" aber, der „Kern der Kerne" ist „Gott", um den Rilke immer kreist, an den er immer wieder sich gebunden fühlt. Wer ein Gottsucher ist, der sucht Gott lebenslang und findet ihn bald hier, bald anderswo; und wird doch immer wieder fort- und umgetrieben, suchend, kreisend um „den uralten Turm", den „Kern", die „Mitte", — um ein ewiges Gesetz des Seins, das er „Gott" nennt.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0174
gefördert durch die
DFG

Der Gegensatz als Mittel des Aufbaus im lyrischen Gedicht

Von

Julius Wiegand

Der Gegensatz als stilistisches Mittel (Antithese) und als technisches Mittel des Aufbaus in Epik und Drama (Kontrastwirkungen) ist oft untersucht worden. Seine Rolle im Aufbau des lyrischen Gedichts hat weniger Beachtung gefunden. Es sei daher unsre Aufgabe, die auf dem Gegensatz beruhenden lyrischen Formen festzustellen, vor allem bei Goethe und Schiller, die Beobachtungen zum System zu runden, den gefundenen Formen Namen zu geben und so beizutragen zur Formenlehre der Lyrik. Selbstverständlich nehmen wir nicht an, daß all die aufgefundenen Gestaltungsmöglichkeiten den Dichtern bewußt gewesen sind. Noch weniger beabsichtigen wir, Normen und Anweisungen für Dichter aufzustellen. Berücksichtigung des Stofflichen, Inhaltlichen wurde möglichst vermieden. An geschichtlichen Folgerungen wird nur soviel geboten, wie notwendig ist, um zu zeigen, daß die gefundenen Unterschiede nicht belanglos sind. Um Vergleichsmöglichkeiten zu gewinnen und etwaige Lücken des Systems zu schließen, sind einige neuere Gedichtsammlungen planmäßig herangezogen worden: K. F. Meyers „Gedichte", Georges „Jahr der Seele", von Dehmel „Hundert ausgewählte Gedichte" (1920), Rilkes Sammlung „Mir zur Feier" (1900) und die beiden Inselbändchen mit Rilkes „Ausgewählten Gedichten". Darüber hinaus sind zahlreiche Stichproben gemacht bei Dichtern der vorklassischen Zeit und der unmittelbaren Gegenwart.

1. Wir beginnen mit Goethes „Gesetz der Trübe" (in „Gott und Welt"). Das Gedichtchen wird uns zugleich die Ausgangstatsache vermitteln, daß es, auch außerhalb von Epigramm und Sinnspruch, Gedichte gibt, die als einzigen Gegenstand die Durchführung eines Gegensatzes haben.

Freunde, flieht die dunkle Kammer,
Wo man euch das Licht verzwickt
Und mit kümmerlichstem Jammer
Sich verschrobnen Bildern bückt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0175
gefördert durch die DFG

Abergläubische Verehrer
Gab's die Jahre her genug,
In den Köpfen eurer Lehrer
Laßt Gespenst und Wahn und Trug!

Wenn der Blick an heitern Tagen
Sich zur Himmelsbläue lenkt,
Beim Sirok der Sonnenwagen
Purpurrot sich niedersenkt:
Da gebt der Natur die Ehre,
Froh, an Aug' und Herz gesund,
Und erkennt der Farbenlehre
Allgemeinen ewigen Grund!

Jedem der beiden Gegensatzbegriffe (a = Dunkelkammer, b = Natur) ist eine Strophe gewidmet; Strophe 1 läuft der Strophe 2 gleich (parallel[1]), das Verhältnis von a : b ist 1 : 1. Dies ist Typ 1: „einschichtig-gleichmäßig". Er kommt auch in Distichen-Gedichten vor; bei einem Distichon läuft der Pentameter dem Hexameter parallel: Schiller: „Das Kind in der Wiege".

Glücklicher Säugling! dir ist ein unendlicher Raum noch die Wiege.
Werde Mann, und dir wird eng die unendliche Welt.

Besteht das Gedicht aus 2 Distichen, so verteilen sich a und b auf je eine Strophe: Schiller, „Die Übereinstimmung".

Auch ganze Gedichte gleichen Maßes und gleicher Länge werden gegensätzlich gleichlaufend nebeneinandergestellt: Schiller, „Worte des Glaubens", „Worte des Wahns"; Goethe, „Die Spröde", „Die Bekehrte"; George, „Der Erkorene", „Der Verworfene" („Teppich des Lebens").

Es ist nicht nötig, daß a und b nur einmal zu Wort kommen; der Dichter kann mehrmals auf a und auf b zurückkommen. Sind dabei die Abschnitte gleich groß, so entsteht Typ 2 (umschichtig-gleichmäßig): Schiller, „Würde der Frauen"; um der Raumersparnis willen teilen wir (wie auch später öfter) ein kürzeres Gedicht mit: Johannes Linke, „Waldbauern" („Rufe in das Reich", Berlin 1934, S. 207):

Wenn sie in der Ebne Äcker wenden, / Roden wir den Berg mit groben Händen. // Wenn sie säend durch die Fluren stelzen, / Können wir im Reut den Gräßling pelzen. // Wenn im Tal die Weizenähren reifen, / Müssen wir zu Axt und Säge greifen. // ... Backen sie im Gäu die Gugelhupfe, / Ziehen wir den Schlitten aus der Schupfe. // Drunten ernten sie nach hundert Tagen — / Wir nach hundert Jahren voller Plagen. // Drunten schafft sich's leichter und geschwinder: / Aber Herren sind wir drum nicht minder. //

Auch dieser sehr regelmäßige Typ 2 weist Gleichlaufgestaltung auf (meist auf Variierung des Gedankens beruhend) und ist recht häufig.

[1]) Näheres über Gleichlaufstrophen allgemein in einem Aufsatz von mir in der „Zeitschrift für deutsches Altertum und deutsche Literatur", 1936, S. 133—159.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0176
gefördert durch die DFG

Durch verschiedene Rhythmen können die Gegensätze bei Typ 1 und 2 unterstützt werden; aber, so verlockend dies Verfahren ist, es ist selten: Goethe, „Meeresstille", „Glückliche Fahrt"; Schiller, „Würde der Frauen".

Der Umfang, der den Begriffen a und b zugebilligt wird, kann nun auch von Schicht zu Schicht verschieden sein, jedoch so, daß a und b trotzdem immer gleichen Anteil erhalten: Typ 3: verschiedenlang-umschichtig-gleichmäßig. So ist es in Schillers „Mädchen von Orleans":

Das edle Bild der Menschheit zu verhöhnen,
Im tiefsten Staube wälzte dich der Spott;
Krieg führt der Witz auf ewig mit dem Schönen,
Er glaubt nicht an den Engel und den Gott;
Dem Herzen will er seine Schätze rauben,
Den Wahn bekriegt er und verletzt den Glauben.

Doch, wie du selbst, aus kindlichem Geschlechte,
Selbst eine fromme Schäferin, wie du,
Reicht dir die Dichtung ihre Götterrechte,
Schwingt sich mit dir den ew'gen Sternen zu.
Mit einer Glorie hat sie dich umgeben;
Dich schuf das Herz, du wirst unsterblich leben.

Es liebt die Welt, das Strahlende zu schwärzen
Und das Erhabne in den Staub zu ziehn;
Doch fürchte nicht! Es gibt noch schöne Herzen,
Die für das Hohe, Herrliche erglühn.
Den lauten Markt mag Momus unterhalten;
Ein edler Sinn liebt edlere Gestalten.

Dreimal kommen umschichtig das Erhabne und das Gemeine zu Wort. Aber das 1. Mal mit je 6, das 2. Mal mit je 2 und das 3. Mal mit je 1 Zeile. Beim Sonett liegt es nahe, abweichend von der altitalienischen Vorschrift, den ersten Vierzeiler und den ersten Dreizeiler für a, den 2. Vierzeiler und den 2. Dreizeiler für b zu bestimmen: Hebbel, „Mann und Weib".

Diese 3 Typen können wir als die ebenmäßigen bezeichnen. Sie sind bei Goethe, Schiller und Meyer häufig, fehlen aber z. B. bei Rilke. Sie gliedern klar und übersichtlich und bewegen sich im Gleichlauf.

Der jedem Begriff zugeteilte Raum kann aber auch ungleich sein. Wenn a und b dabei nur einmal berührt werden, haben wir den Typ 4 (einschichtig-ungleichmäßig), wie in dem folgenden Diwangedicht:

Die Jahre nahmen dir, du sagst, so vieles:
Die eigentliche Lust des Sinnespieles;
Erinnerung des allerliebsten Tandes
Von gestern; weit und breiten Landes
Durchschweifen frommt nicht mehr; selbst nicht von oben
Der Ehren anerkannte Zier, das Loben,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0177
gefördert durch die DFG

Erfreulich sonst. Aus eignem Tun Behagen
Quillt nicht mehr auf, dir fehlt ein dreistes Wagen!
Nun wüßt' ich nicht, was dir Besondres bliebe?
Mir bleibt genug! Es bleibt Idee und Liebe!

Das Verhältnis von a zu b ist hier 9 : 1. b ist als Spitze aufgespart, ist nicht etwa bloß Schlußgedanke, sondern schwebt von Anfang an über dem Ganzen (Typ 4a). Auch dies noch ein ausgewogener, straff geführter Typ (aber nicht jedes Gedicht mit Spitze ist ein Gegensatzgedicht). Er findet sich bei Lessing in den „Kleinigkeiten" öfter, bei Goethe einige Male, aber auch im Barock, so bei A. Gryphius („An Cleandrum") und Brockes („Das Firmament"), wie Strich beobachtet hat („Der lyrische Stil des 17. Jahrhunderts"). Meist ist das Verhältnis von a zu b nicht so ungleichmäßig: Goethe, „Studien" 3 : 2 (Typ 4b).

Umschichtig-ungleichmäßig ist der Typ 5, bei dem der Dichter mehrmals auf die Gegensätze zu sprechen kommt, der Anteil von a und b aber im Umfang wechselt: Ernst Bertram „Aber erst Gräber" („Rufe in das Reich" S. 17):

Aber erst Gräber / Schaffen Heimat, / Erst unsre Toten / Geben uns Licht. // Erst wo auf Hügeln / Klagende knien, / Erst über Särgen / Werdet ihr Volk. // Erst wo auf Trümmern / Herrlichen Erbes / Ihr in euch einkehrt, / Werdet ihr Licht. //

a und b kommen je 4mal an die Reihe, auf b entfallen nur 4 Zeilen, gegenüber 8 für a. — Beim gleichmäßig-umschichtigen wie beim ungleichmäßig-umschichtigen Verfahren kommt es noch darauf an, wie oft zwischen a und b hin- und hergewechselt wird. Zwei- bis dreimaliger Wechsel ist nicht selten („Das Mädchen von Orleans", s. o.); häufigerer Wechsel: Meyer, „Chor der Toten" 5mal, Linke „Waldbauern" 8mal.

Ein 6., der unregelmäßige Typ, liegt vor, wenn a und b sich so ineinander verschlingen, daß eine reinliche Scheidung unmöglich ist. Das ist der Fall bei Gedichten, die den Gegensatz verschleiern (Goethe, „Jägers Abendlied"), und bei verneinender Durchführung, wie in dem Mustersatz „Die lieblich singenden Vöglein (a) sind nicht mehr da" (b), wenn a Sommer und b Winter bedeutet. Als Beispiel genügt eine Strophe aus A. Gryphius (Lyrische Gedichte, Ausg. Palm, Tübingen 1884, S. 217): Die Herrlichkeit der Erden (a) Muß Rauch und Aschen werden (b), Kein Fels, kein Erz (a) kann stehn (b); Dies, was uns kann ergetzen, Was wir für ewig schätzen (a), Wird als ein leichter Traum vergehn (b). Ein Gedicht wie dies berührt sich übrigens in etwa mit Typ 5. Als Beleg gebe ich noch die letzte Strophe von George, „Jahr" S. 109; es handelt sich um den Gegensatz von Frühling und Trauer: Daß nicht der süße schauer (a) In neues leid euch hülle — (b) Es sei die stille trauer (b) Die diesen frühling (a) fülle (b). In Zeiten, die scharfen Gegensätzen nicht hold sind (Symbolismus, aber auch Barock), wird dieser Typ häufiger sein.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0178
gefördert durch die DFG

Die Typen 4—6 wird man im Gegensatz zu den drei ebenmäßigen die verschobenen nennen können.

2. Eine zweite wichtige Frage ist die nach der Zahl der Gegensätze und nach ihrem Verhältnis zueinander. Auch hier ergibt sich eine Fülle von Möglichkeiten. Ein „ungekoppelter“ (s. u.) Gegensatz ohne Nebengegensätze kommt selten vor. Ich fand bloß zwei Belege: Goethe, „Scheintod“ mit der Formel: Amor stirbt von nichts und erwacht von nichts, sowie K. F. Meyer, „Hohe Station“. Häufig sind zwei ungekoppelte Gegensätze ohne Nebengegensatz: Goethe, „Mädchenwünsche“ mit der Formel: Unverheiratet sein ist lästig, Verheiratetsein ist angenehm.

Was Nebengegensätze sind, möge uns Goethes Lied aus „Erwin und Elmire“ zeigen.

Auf dem Land und in der Stadt
Hat man eitel Plagen,
Muß um's Bißchen, das man hat,
Sich mit'm Nachbar schlagen.
Rings auf Gottes Erde weit
Ist nur Hunger, Kummer, Neid,
Möcht eins 'nauser laufen.

Erdennot ist keine Not
Als dem Feig' und Matten.
Arbeit schafft dir täglich Brot,
Dach und Fach und Schatten;
Rings wo Gottes Sonne scheint,
Find'st ein Mädchen, find'st ein'n Freund —
Laß uns immer bleiben!

Es liegt 1 Hauptgegensatz vor: Plagen und Zufriedenheit. Aber zwischen den 7 Zeilen jeder Strophe walten 5 Entsprechungen: Zeile 8 widerlegt Zeile 2, Zeile 10 Zeile 3, Zeile 13 Zeile 6, Zeile 14 Zeile 7. (Und ohne Gegensatz entsprechen sich 5 und 12.) Die 4 Nebengegensätze sind also: Plagen, keine Plagen; Kampf ums Brot, Segen der Arbeit; Neid und Freundschaft; fliehen und bleiben. Längst nicht immer werden die Entsprechungen so weit getrieben wie hier, wie die 2. Strophe von Schillers Gedicht „Die Weltweisen“ zeigt.

Hat ein Gedicht 3 und mehr Gegensätze, so kann es als gesättigt gelten, auch wenn keine Nebengegensätze hinzukommen. Beispiel sei Schillers Epigramm „Das Kind in der Wiege“ (s. o) mit 4 Gegensätzen: Säugling und Mann, Wiege und Welt, eng und unendlich, sein und werden. Man glaube nicht, daß solche Häufung von Gegensätzen auf die Knappformen beschränkt wäre; sie kommt auch in der Langform vor: Goethe, „Beweggrund“ mit 5 Gegensätzen. Die neuere Dichtung (George, Rilke, die Jüngsten) begnügen sich mit wenig Hauptgegensätzen, da Häufigkeit

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0179
gefördert durch die
DFG

der Hauptgegensätze Mitarbeit des Verstandes verrät und intellektmäßig wirkt.

Eine besondere Form stellt noch die Vertauschung der Gegensätze dar: Goethes „Soldatentrost“:

> Nein, hier hat es keine Not:
> Schwarze Mädchen, weißes Brot!
> Morgen in ein ander Städtchen:
> Schwarzes Brot und weiße Mädchen!

Die Vertauschung wird 4mal variiert in Goethes Versen „Zum neuen Jahr 1779“; sogar Vertauschung dreier Gegensätze ist möglich: Goethe, „Umgekehrt“. Aber die Durchführung durch alle möglichen Kombinationen erschien dem Dichter zu pedantisch, und er kürzte ab: „Umgekehrt ist's ein Jubilo; Da sind wir lieb- und schadenfroh“.

Die Vertauschung ist jedoch nur ein Sonderfall einer weiteren Möglichkeit des Gegensatzgebrauchs. Bis jetzt kennen wir nur Gegensatzbegriffe, von denen jeder für sich besprochen werden kann, die sich je in einem besonderen Satze unterbringen lassen: Hier die Plagen des Lebens, hier seine Freuden; hier das Kind, hier der Mann. In dem Goetheschen Epigramm (Venedig 6)

> Seh ich den Pilgrim, so kann ich mich nie der Tränen enthalten.
> O, wie beseligt uns Menschen ein falscher Begriff!

könnte aber der Dichter nicht erst von Seligkeit und dann von falschen Begriffen reden. Beseligen und falsch gehören hier einem Satz an, sind „gekoppelt“, als Prädikat und Attribut zum Subjekt. Solche gekoppelten Gegensätze finden sich vorwiegend in den Kurzformen wie Epigramm und Sinnspruch. Sie lassen sich oft auf Formeln mit „zwar ... aber“ oder mit „zugleich“ bringen: „zwar trunken, aber doch bewußt“ (Goethe, Diwan, „Du kleiner Schelm“), Schumann, „Du“ (Deutsche Wende S. 50, Reklam), „ernähren und töten zugleich“ (Goethe, Diwan, „Firdusi spricht“). Zu größerem Umfang lassen sie sich nur durch Variierung des Satzes ausweiten, wie Bertrams „Aber erst Gräber“ zeigt, oder Meyers „Chor der Toten“, das den Satz „Die Toten wirken weiter unter den Lebenden“ 5mal abwandelt. Solche Gedichte gehören zu Typ 2.

3. Obwohl noch ein dritter wichtiger Gesichtspunkt für die ästhetische Beurteilung des Gegensatzgedichtes unser harrt, wollen wir hier einen Augenblick rasten, um uns zu fragen, welchen ästhetischen Charakter Anordnung und Zahl der Gegensätze dem Gegensatzgedicht verleihen können. Wir haben oben in Punkt 1 bereits unterschieden zwischen ebenmäßigen und verschobenen Formen. Es sind die ebenmäßigen, auf die es uns jetzt vor allem ankommt. Durch Verbindung von ebenmäßigem Bau mit genauen Entsprechungen der zahlreichen Gegensätze ent-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0180
gefördert durch die DFG

stehen Gebilde von starker Symmetrie, wie uns Meyers Gedicht „Jetzt rede du“ zeigen soll.

Du warest mir ein täglich Wanderziel,
Viellieber Wald, in dumpfen Jugendtagen,
Ich hatte dir geträumten Glücks soviel
Anzuvertraun, so wahren Schmerz zu klagen.

Und wieder such ich dich, du dunkler Hort,
Und deines Wipfelmeers gewaltig Rauschen —
Jetzt rede du! Ich lasse dir das Wort!
Verstummt ist Klag' und Jubel. Ich will lauschen.

Das Gedicht übertrumpft noch das bereits mitgeteilte Lied aus „Erwin und Elmire“. Die 2 Strophen laufen gleich, haben je 4 Zeilen; 4 ist eine harmonische Zahl. 4 Gegensätze haben in jeder Strophe ihre Vertretung: ich und du, einst und jetzt, reden und lauschen, klagen und verstummen. Fast keine Zeile der einen Strophe ist ohne Beziehung zur andern: täglich Wanderziel, wieder such' ich dich; ich hatte zu klagen, jetzt rede du; Glück und Schmerz anvertrauen, Jubel und Klage verstummt; klagen, lauschen. Dazu kommen noch Parallelismen: „viellieber Wald“, „du dunkler Hort“; „Glück und Schmerz“, „Jubel und Klage“. Allein steht nur: „Und deines Wipfelmeers gewaltig Rauschen“. Der Vermehrung des antithetischen Eindrucks dienen noch die nur stilistisch, nicht technisch bedingten Gegensätze „erträumt : wahr“, „Glück : Schmerz“.

Wir wollen für ein derartiges, Symmetrien und Entsprechungen häufendes Verfahren einen eignen Ausdruck einführen. Ich hatte zunächst an Quadrierung gedacht, ein Wort, das H. J. Moser in seiner „Geschichte der deutschen Musik“ von Haydnscher Musik gebraucht. Es verweist auf das Quadrat, bei dem nicht nur alle 4 Seiten gleich sind, sondern auch alle andern Stücke wie Winkel, Diagonalen, Höhen; in dem jede Linie und jeder Punkt viermal wiederkehrt. In der klassischen Musik will Quadrierung Ähnliches bedeuten wie oben in der Dichtung, nur daß der mehrstimmigen Musik mehr Möglichkeiten zu Gebote stehen. Am deutlichsten wird das im Quartett mit seinen 4 Stimmen, mit seinen 4-taktigen Themen und Gegenthemen (bei Bach waren die Themen beliebig lang), mit der planmäßigen Zuweisung der Themen an die 4 Instrumente, mit den regelmäßigen Wiederholungen und Rück- und Vorverweisen in der Abwandlung, in der Verarbeitung der Themen. In entsprechend verändertem Maßstabe gilt all das auch für Symphonie, Sonate und Lied der klassischen Zeit. Die dichterischen Symmetrien, denen wir hier nachspüren, beruhen auf ähnlichem Formgefühl. Die Dichtung kann indessen nicht, wie die Musik, mehrere Stimmen zugleich ertönen lassen. Ich habe mich deshalb für „Gleichführung“ und „gleichführen“ entschieden, trotz ihrer größeren Blässe und ihres Mangels an Obertönen. Gleichführung kommt nur in

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0181
gefördert durch die
DFG

gleichlaufenden (parallelen) Gebilden (Strophen, Halbstrophen, Zeilen) vor, ist ein höherer Grad der Durchbildung als „Gleichlauf", ist aber nicht auf Gegensatzgedichte beschränkt. Die Mittel der Gleichführung im Gegensatzgedicht sind folgende: 1. Gleichlauf des Gedankengangs nach Typ 1—3; 2. Fülle der Gegensätze und Nebengegensätze und dadurch ermöglichte Querverbindung zwischen den Strophen; 3. Unterbringung dieser Entsprechungen an entsprechenden Stellen der Verse; 4. nicht auf Gegensatz beruhende Entsprechungen. Nicht in jedem Gedicht werden alle diese Mittel zugleich angewandt. Einige Beispiele mögen das Gesagte erläutern. Zunächst Goethes „Kinderverstand". Strophe 1 steht in Gleichlauf mit 2, 3 mit 4; darüber hinaus 1 und 2 in Gleichlauf mit 3 und 4. Das Gedicht beruht auf Gegensatzvertauschung, die an sich zur Gleichführung neigt. Es teilt klar auf: In der Stadt, auf dem Land; die Knaben, die Mädchen; liebesgierig und gleichgültig gegen Liebe; und kommt zu Feststellungen wie: In der Stadt die Knaben früh wissend, auf dem Dorf die Knaben gleichgültig gegen Liebe usw. Die Gleichführung beruht hier vorwiegend auf dem Gedankengang; Nebengegensätze verweisen von 2 auf 1, besonders von 4 auf 3, einige auch von 3/4 auf 1/2 (im Ganzen 7 Nebengegensätze). Nachdruck auf genaue Entsprechung, inhaltlich und der Stellung nach, legt Meyers „Rose von Newport". Das Gedicht zerfällt in zwei Abschnitte von 18 und 23 Zeilen. Bei der Länge der Abschnitte fällt der geringe Größenunterschied nicht auf. Aufgebaut sind die beiden Abschnitte auf der Bewillkommnung des den Thron besteigenden und des verjagten Königs. 17 Zeilen von Abschnitt 1 haben nun ihre meist gegensätzliche Entsprechung in Abschnitt 2. Die je 4 ersten Zeilen mögen als Beispiel dienen:

Sprengende Reiter und flatternde Blüten, / Einer voraus mit gescheitelten Locken — / Ist es der Lenz auf geflügeltem Renner? / Karl ist's, der Jüngling, der Erbe von England.

Und nun der zweite Abschnitt:

Sprengende Reiter und wirbelnde Flocken, / Einer voraus mit verwilderten Haaren — / Ist es der Winter, der finstre Geselle? / Karl ist's, der Flüchtling, der König von England.

Weiter ist der Gleichlauf im Gegensatz wohl nicht zu treiben. Wieder anders ist Schillers „Würde der Frauen". Auf eine Einleitungsstrophe im Versmaß der Gegenstrophen folgen 4 Doppelstrophen, die je in 2 rhythmisch verschiedene Teile zerfallen, die wir hier als Strophe und Gegenstrophe bezeichnen wollen. Die Strophe ist jedesmal dem Mann, die Gegenstrophe der Frau gewidmet. Die Verschiedenheit des Rhythmus betont eindringlich den Gleichlauf des „umschichtig-gleichmäßigen" Aufbaus. Jede Doppelstrophe hebt nun eine andre Seite des Gegensatzes von Mann und Frau hervor: Rastlosigkeit und sittsame Ruhe; faustisches Unbefriedigtsein

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0182
gefördert durch die DFG

und aufbauendes In-sich-Ruhen; hart und mitleidig; gewalttätig und friedlich. Das wären die Nebengegensätze. Daneben spielen zwischen Strophe und Gegenstrophe noch Nebengegensätze zweiten Grades, wenn auch nicht mit derselben Regelmäßigkeit. In der 4. Doppelstrophe heißen sie z. B. stark und sanft, roh und sittsam, zwietrachtschaffend und versöhnlich. Wieder andere Besonderheiten des gleichgeführten Aufbaus weist das Gedicht „Pergoleses Ständchen“ von Meyer auf. Es sind 9 vierzeilige Strophen, von denen 1, 5, 9 textlich vollkommen gleich sind, Anfang, Mitte und Ende. Den Gegensatz enthalten die 4 ersten und die 4 letzten Strophen, nur daß der Text des „Ständchens“ einmal an den Anfang, einmal ans Ende verlegt ist. Der Gegensatz der beiden kontrastierten Szenen läßt sich auf die Formel bringen: Das Ständchen für die blühende junge Geliebte mit Todesgedanken durchflochten; das Requiem für die tote Geliebte mit dem Liebeston des Ständchens durchflochten. Gleichheiten sowie Gegensätze ermöglichen zahlreiche Entsprechungen; am wirkungsvollsten die Wiederholung des Ständchens mit durch die veränderte Lage gegebenem Kontrast, und die Abwandlung von Strophe 2 (Mischt der Meister einen Schrecken / in den süßen Liebeslaut) zu Strophe 8: „In das Droh'n, / In das Zürnen mischt der Meister / Einen süßen Liebeston“. Wie sich erste und letzte Strophe entsprechen, so nun auch die zweite und die vorletzte. — Die Unterbringung mehrerer Gegensätze an genau entsprechender Stelle, in derselben Reihenfolge gelingt am leichtesten in Knappformen, im Epigramm z. B. In Schillers „Kind in der Wiege“ (Text s. o.) entspricht der Reihenfolge Säugling, ist, unendlich, Wiege im Pentameter die Folge Mann, werde, eng, Welt. Daß die „Vertauschung“ schon in sich gleichführt (das Warme kalt, das Kalte warm), wurde bereits erwähnt. Typ 2 (mit gekoppelten oder ungekoppelten Gegensätzen) neigt zur Gleichführung: Meyer, „Chor der Toten“:

Und was wir vollendet und was wir begonnen,
Das füllt noch dort oben die rauschenden Bronnen,
Und all unser Lieben und all unser Hadern,
Das klopft noch dort oben in sterblichen Adern,
Und was wir an gültigen Sätzen gefunden,
Dran bleibt aller irdische Wandel gebunden. usw.

4. Ein dritter Gesichtspunkt ist für die Beurteilung der Gegensatzgedichte wichtig: Es kommt darauf an, ob die Gegensätze s c h a r f h e r a u s g e t r i e b e n o d e r verwischt und v e r s c h l e i e r t sind, so daß man den Gegensatzaufbau kaum noch merkt. Geringen Wert hat dabei die E i n t e i l u n g, d i e d i e L o g i k v o r n i m m t: Kontradiktorisch (schwarz, nicht schwarz), konträr (schwarz, weiß), disjunktiv (blau, rot), kontingent (chromgelb, ockergelb), korrelat (Bruder, Schwester). Denn es kommt nicht auf die Schärfe der Gegensatzwörter an, sondern auf die Eindring-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0183
gefördert durch die DFG

lichkeit der Darstellung; auch chrom- und ockergelb können als weit von einander entfernt nachgewiesen werden. An und für sich scheinen konträr und korrelat als die besten. Aber zwischen konträr und kontradiktorisch ist oft kein großer Unterschied („Unglück" wird als positiv empfunden). Disjunktiv und kontingent finden sich tatsächlich am häufigsten bei Dichtern, die auf Schärfe keinen großen Wert legen (George, Rilke).

Bisher haben wir in unsern Erläuterungen die Gegensätze auf die schärfste Formel zu bringen versucht. Längst nicht immer wählen die Dichter selbst das begrifflich schärfste Wort, am ehesten im Epigramm, das ja von Schärfe der Formulierung und von Verdichtung lebt. So in „Idealische Freiheit" von Schiller:

Aus dem Leben heraus sind der Wege zwei dir geöffnet:
Zum Ideale führt einer, der andre zum Tod.
Siehe, daß du bei Zeit noch frei auf dem ersten entspringest,
Ehe die Parze mit Zwang dich auf dem andern entführt.

„Ideal und Tod", „frei und mit Zwang" könnten nicht schärfer gegeben werden. Es kommt aber vor, daß eines der Gegensatzwörter nicht fällt. Es wäre an sich ein Sommer-Wintergedicht denkbar, das ohne die Wörter Sommer und Winter auskäme und doch den Gegensatz scharf herausbrächte (vgl. George, „A. V" S. 93) und Leifhelm „Im Regen" („Das kleine Gedichtbuch", Kleine Bücherei, München 1933, S. 12). Ein wichtiges Gegensatzwort fehlt in dem Epigramm „Studien" von Goethe: dem „mündig" entspricht kein „unmündig". Lässig in der Nennung der Gegensätze ist Goethe öfter im Diwan, in „Mag sie sich immer ergänzen", in „Ich möchte dieses Buch", in „Laß den Weltenspiegel Alexandern".

Wichtig ist in diesem Zusammenhang die dem Gegensatzgedicht oft erst Fülle gebende Variierung des Ausdrucks. Sie läßt manchmal das scharfe Wort in der Menge der Synonyma untertauchen, wie in Schillers „Mädchen von Orleans" (s. o.); da steht das Erhabne, das Schöne neben den minder treffenden Wörtern das Hohe, das Strahlende, Herz, edler Sinn; für den Gegensatz davon fehlt ein zusammenfassendes Wort: aus Spott, Witz, Momus, Staub, Welt, lauter Markt muß der Begriff zusammengedacht werden.

Es kann anregend wirken, wenn der Leser zu Denken bekommt, wenn er erst einen kleinen Umweg machen muß, ehe der Gegensatz sich ihm als solcher enthüllt. Das ist beim Paradoxon und Oxymoron und bei Symbolen der Fall („wie beseliget ... ein falscher Begriff"), oder wenn statt des abstrakten Wortes um der Anschaulichkeit willen konkrete Beispiele stehen, wie „Pfuhl und Frosch" und „Meer und Fische" statt Schmutz und Sauberkeit in dem folgenden Epigramm (Venedig 25):

Hast du Bajä gesehn, so kennst du das Meer und die Fische.
Hier ist Venedig! du kennst nun auch den Pfuhl und den Frosch.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0184
gefördert durch die DFG

Beispiele für Symbolisches s. u.: Rilke, „Dein Garten wollt' ich sein", und Arno Holz, „Zwischen Gräben und grauen Hecken" (s. u.).

Die Verschleierung kann sich steigern zu einer allgemeinen Abneigung gegen logisch scharfe und harte Gegensätze, die die treffenden Wörter durch Bilder, Symbole und Beispiele verunklärt oder zusammenfassende Oberbegriffe bewußt meidet. In dieser Weise behandelt Rilke den Gegensatz von Jungfräulichkeit und Leidenschaft („Mir zur Feier" S. 80): „Gebete der Mädchen zur Maria" IV.

Dein Garten wollt ich sein zuerst
Und Ranken haben und Rabatten,
Und deine Schönheit überschatten,
Damit du mit dem muttermatten
Lächeln gern mir wiederkehrst.

Da aber — als du kamst und gingst,
Ist etwas mit dir eingetreten:
Das ruft mich zu den roten Beeten,
Wenn du mir aus den weißen winkst.

„Marias Garten sein, ihr Lächeln gewinnen", das heißt „jungfräulich bleiben"; was aus den roten Beeten winkt, ist die Leidenschaft, die Liebe; nur in den symbolischen Farben weiß und rot spricht sich der Gegensatz schärfer aus.

Etwas anderes, was der logisch scharfen Entwicklung entgegenwirkt, sind Zusätze und Einschiebsel, zu denen ich auch Einleitungen und Schlüsse rechne, wenn sie, wie Natureingang oder Nutzanwendung oder Blick in die Zukunft, nicht unmittelbar mit dem Gegensatz zusammenhängen. Einschiebsel und Abschweifungen sind im Barock häufiger, z. B. in Flemings „Auf ihre Gesundheit" (Ausg. des Lit.Vereins S. 497). Das Gedicht beruht auf der Variierung von Gegensätzen und beginnt: „Was ich schlafe, was ich wache". Die zweite Zeile tanzt schon aus der Reihe: „Was mir träumet für und für", die 3. und 4. kehren zum Thema zurück: „Was mir Angst macht, was Begier" usw.; 6—8 verzichten auf gegensätzliche Fassung: „Was ich nehm' an Kost zu mir, / Schreibe, lese, denke hier" usw.; 9—11 kehren zum Gegensatz zurück. Einschiebsel finden sich ferner gern bei epischer Gestaltung, damit die Verbindung zwischen zeitlich aufeinander Folgendem hergestellt werde: Goethe, „Verschiedene Drohung"; Meyer, „Nach einem Niederländer". In Goethes „An Lina" erfordert der Umstand, daß der Gegensatz von Lesen und Singen durch eine kleine Szene am Klavier verlebendigt wird, etwa 5 Zeilen, die mit dem Gegensatz nichts zu tun haben. Die Schärfe der Formulierung kommt als 5. zu den vier oben aufgezählten Mitteln der Gleichführung hinzu. — Wer die Gegensätze verschleiert, arbeitet der klaren Aufteilung entgegen, beeinträchtigt den Überblick über den Gedankengang,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0185
gefördert durch die
DFG

verhindert die Deutlichkeit der Verzahnungen zwischen Begriff a und b. Als der Kampf gegen den Intellekt entbrannte, als man nur Gefühlslyrik noch als wahre Lyrik gelten ließ, als die Symbolisten das Dämmerige, Verschwommene und Geheimnisvolle priesen und das Schweigen über die Beredsamkeit stellten, wurden die scharfen logischen Wörter gemieden und auf mannigfache Art ersetzt, wie oben Rilkes Gedicht zeigte. Und als der Impressionismus sich nicht mehr mit dem Typischen, mit den Allgemeinbegriffen begnügen wollte, sondern statt der Regel nur noch einzelne stets verschiedene Fälle sah und den feinsten Abschattungen nachging, konnte man das vorschwebende Gefühl, den vorschwebenden Sonderfall nicht mehr in einem abstrakten Oberbegriff zusammenfassen, oder wollte es wenigstens nicht; man begnügte sich damit, Kennzeichen zu addieren, ohne die Summe zu ziehen: George, „Jahr der Seele", S. 102.

Ich weiß du trittst zu mir ins haus
Wie jemand der an leid gewöhnt
Nicht froh ist wo zu spiel und schmaus
Die saite zwischen säulen dröhnt.

Hier schreitet man nicht laut nicht oft;
Durchs fenster dringt der herbstgeruch
Hier wird ein trost dem der nicht hofft
Und bangem frager milder spruch.

Beim eintritt leis ein händedruck;
Beim weiterzug vom stillen heim
Ein kuß — und ein bescheidner schmuck
Als gastgeschenk: ein zarter reim.

5. Denken in Gegensätzen muß nicht ohne weiteres etwas Verstandesmäßiges, Reflektierendes, in die Logik Versessenes an sich haben. Es kann auch hervorgehen aus inneren Spannungen, aus zweipoliger Anlage, aus dem Kampf zweier Seelen in einer Brust. Außerdem gibt es Gegensätze, die allgemein menschlich, ja geradezu volkstümlich sind, wie jung und alt, Sommer und Winter, Trauer und Freude. Auf Gegensatz aufgebaute Gedichte finden sich daher bei allen Dichtern häufig. Zwischen epigrammartigen und nichtepigrammartigen Gedichten muß man unterscheiden. Das Epigramm liebt die Formulierung eines Gedankens mit Hilfe des Gegensatzes: In den Venediger Epigrammen und in der Abteilung „Epigrammatisch" beruhen etwa 27%, in der Abteilung „Kunst" 41% auf Gegensatz. Andere Epigrammatiker kommen über 50% hinaus: Logau, Scheffler, Wernicke, Kästner, auch Schiller. In nichtepigrammatischen Gedichten habe ich folgende Zahlen festgestellt: Goethe, Vermischte Gedichte 7%, Diwan 10%, Lieder 18%, Schiller, Gedichte der 3. Periode nach Abzug der Balladen und Distichen 25%. Im allgemeinen kann man mit 10—20% rechnen. Genauere Untersuchung wird sicher bezeichnende

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0186
gefördert durch die DFG

Unterschiede feststellen. Nach meinem Gesamteindruck bleibt das Volkslied und das intellektfeindliche Gedicht der nationalen Erhebung unter dem Durchschnitt, übersteigt die Aufklärung den Durchschnitt.

In der Durchführung, vor allem in der Verwendung der Typen würden sich erst recht Unterschiede ergeben. Zu den Typen 4—6, den weniger ausgeprägten, habe ich keine eingehenden Feststellungen gemacht. Nur eines fiel mir auf: Das Barock ist in der Durchführung des Gegensatzes oft lässig und ungenau und gibt sich mit den Typen 5 und 6 und geringerer Zahl von Gegensätzen zufrieden. Typ 4a liegt dem Barock und der Aufklärung (Pointe). Wenn aber ein Dichter zur Gleichführung neigt oder durch Verwendung der Typen 1—3 und durch Zahl und Schärfe der Gegensätze nach Ebenmaß und Kongruenz strebt, das drängt sich dem Leser auf; und dabei will ich deshalb eine kurze Zeit verweilen.

Gleichführung taucht zuerst im Sinnspruch und Epigramm auf; von hier ist die Entwicklung ausgegangen; es handelt sich da um Kurzformen, oft nur um Zweizeiler, deren Gleichführung nicht schwer ist, sich fast von selbst ergibt. Schärfe des Ausdrucks, der Formulierung gehört sozusagen zu den Grundbedingungen dieser Unterart. Gleichführung kann also geradezu als die ideale Form des Epigramms angesehen werden. Sie findet sich meines Wissens zuerst bei Opitz: „Grabschrift eines Hundes“:

Die Diebe lief ich an, / Den Buhlen schwieg ich stille, / So ward vollbracht des Herrn / Und auch der Frauen Wille. //

Bei Logau, Scheffler (in Sinnsprüchen), bei Kästner ist Gleichführung in Epigrammen gang und gäbe, scheint hingegen dem mehr volkstümlichen Satiriker Grob zu fehlen. Auch in den Epigrammen Lessings (der hier die Spitze vorzieht) ist sie nicht so häufig, wie man auf Grund der „Lieder“ (s. u.) vermuten möchte. Bei Goethe und Schiller ist in der distichischen Kleinkunst Gleichführung ungemein beliebt: Goethe, „Die neue Sirene“, „Sakontala“, Venediger Epigramme 16, 25; Schiller, „Das Kind in der Wiege“, „Freund und Feind“, „Zweierlei Wirkungsarten“, „Die Übereinstimmung“. Bei Goethe fehlt sie auch in der gereimten Kleinkunst nicht: „Demut“; im „Diwan“: „Das Meer flutet immer“, „Noch ist es Tag“.

Vom Epigramm geht die Gleichführung über auf das gefühlsmäßige oder wenigstens mit Gefühlen sich beschäftigende Gedicht. Ein frühes Beispiel stammt von Besser: „Gespräch der sterbenden Climene und ihres sie beklagenden Lisis“ („Schriften“ 1732, S. 586):

Climene starb und sprach im Scheiden: / „Nun, Lisis, nun verlaß ich dich; / Ich stürbe willig und mit Freuden, / Liebt eine dich so sehr als ich.“ / „Ach“, sprach er, „mag dich das betrüben? / Climene, nur dein Tod ist schwer; / Kannst du mich selbst nicht länger lieben, / Bedarf ich keiner Liebe mehr.“ /

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0187
gefördert durch die DFG

Mit zunehmender Gewandtheit und Sprachbeherrschung wird die Gleichführung häufiger und erreicht einen Höhepunkt in der Anakreontik: Hagedorn, „Der Wunsch“ (Poet. Werke 1800, III, 98):

Du holder Gott der süßen Lust auf Erden,
Der schönsten Göttin schönster Sohn,
Komm, lehre mich die Kunst, geliebt zu werden;
Die leichte Kunst, zu lieben, weiß ich schon!

Komm ebenfalls und bilde Phyllis Lachen,
Cythere, gib ihr Unterricht;
Denn Phyllis weiß die Kunst, verliebt zu machen;
Die leichte Kunst, zu lieben, weiß sie nicht!

Besonders häufig sind gleichgeführte Gedichte in Lessings Sammlung „Kleinigkeiten“ (1751). Lessings rechnendem Dichten entsprach die starke formale Bindung durch das Schema der Gleichführung. In Einzelfällen wirkt die Regelmäßigkeit schon pedantisch: „Der alte und der junge Wein“:

Ihr Alten trinkt,
Euch jung und froh zu trinken;
Drum mag der junge Wein
Für euch, ihr Alten, sein.

Der Jüngling trinkt,
Sich alt und klug zu trinken;
Drum muß der alte Wein
Für mich, den Jüngling, sein.

In Lessings Gefolgschaft bewegt sich das bekannte Studentenlied: „Der Papst lebt herrlich in der Welt“, das die Gleichführung mit vertauschten Gegensätzen sehr witzig handhabt. Auch unter Goethes Jugendgedichten finden wir auffällig viele gleichgeführte, meist aus dem Jahr 1768: „Kinderverstand“, „Beweggrund“, „Verschiedene Drohung“ usw.

Neben diesen zweistrophigen Gedichten nach Typ 1 mit mehreren Hauptgegensätzen steht nun noch eine andere Art, die nach Typ 2 den Gegensatz in einer Reihe von gleichlaufenden (parallelen) Strophen variiert. Sie ist oben vertreten durch Schillers „Würde der Frauen“, Meyers „Chor der Toten“ und Linkes „Waldbauern“. Da die Durchführung des Gegensatzes durch mehrere Strophen schon Anforderungen genug an die Wendigkeit stellt, ist hier die Zahl der Gegensatzbegriffe in der Einzelstrophe geringer, die Zahl der Querverbindungen demgemäß kleiner. Wollte man mehrere Strophen in der Art von Lessings „Der alte und der junge Wein“ abwandeln, so würde die Regelmäßigkeit abschreckend wirken. Das älteste, von mir gefundene Beispiel (das sich in zweizeiligen Parallelen bewegt) verzichtet noch auf genaue Durchführung in jedem einzelnen Gleichlauf; es ist Flemings „Wie er wollte

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0188
gefördert durch die DFG

geküsst sein“ (Lit. Verein S. 406). Es folgt etwa von Besser mit „Macht der Liebe“ („Schriften“ 1732, S. 750): „O du Ursprung aller Klagen“. Ich nenne noch: Uz, „Die alten und die heutigen deutschen Sitten“ (1749) (Poet. Werke 1819, II, 33) und Gleim, „Vorzüge der Klugheit“ (die zwei letzten Strophen nicht mehr genau).

Die Klassik, vor allem Goethe, hat aus der Aufklärung und dem Rokoko die Gleichführung übernommen, allerdings nur in besinnlichen, betrachtenden oder lehrhaften Gedichten. Ich gebe eine Liste der längeren Gedichte aus der Zeit der Klassik: Goethe, „Feiger Gedanken“, „Lauf der Welt“, „Gesetz der Trübe“, „Gedichte“, „Mein Beichtiger“, „Unüberwindlich“, im Diwan „Zwiespalt“ (nicht ganz genau), und von der variierenden Art: „Wechsellied zum Tanze“, „Frech und froh“. Dann Schiller, „Worte des Glaubens“ und „Worte des Wahns“ in ihrem Verhältnis zueinander; von der variierenden Art: „Würde der Frauen“, „An die Freunde“. Reicher ist die Ausbeute bei K. F. Meyer: „Jetzt rede du!“, „Unter den Sternen“, „Ewig jung ist nur die Sonne“, „Schnitterlied“, „Liebesflämmchen“, „Rose von Newport“, „Pergoleses Ständchen“; und von der variierenden Art: „Zwingburg“, „Chor der Toten“. Meyer erweist sich hier als Fortführer der klassischen Dichtung, deren Streben nach Harmonie und Kongruenz er noch übertrumpft. Auch sonst wird im 19. Jahrhundert das Beispiel der Klassik befolgt, wie Hebbels „Herbstgefühl“, Liliencrons „Zwei Sterbende“ (Ausgew. Werke II, 319), Dehmels „Herr und Herrin“ (a. a. O. S. 158) zeigen. In der Sammlung „Deutsche Wende“ ist unter hundert Gedichten nur ein gleichgeführtes (Baumann, „Bauerngebet“, variierend), in der Sammlung „Das kleine Gedichtbuch“ unter 53 keines: Die Jüngsten meiden die Gleichführung, wie auch das Überwiegen von Typ 4 und 5 dartut.

Welche Art von Formgefühl führt nun zur Gleichführung? Im Epigramm ist sie Frucht aufklärerischer Freude am scharfgeschliffenen Wort, am Verstandesspiel, an der Kongruenz der Teile. Antikes und französisches Vorbild sind nicht zu verkennen. Die Aufklärung und das Rokoko übertragen dann die Gepflogenheiten des Epigramms auch auf das gefühlsmäßige Gedicht, wie sie es verstehen. Das Rokoko will Logik mit Anmut und Grazie vereinen; das Gerippe des Aufbaus wird durchsichtig wie ein gläsernes Haus. Die Gegensätze, die vor allem als Beweise von Witz und Geist gelten, sollen so deutlich wie möglich hervorleuchten. Man will Baumgartens Forderung erfüllen: „Das Gedicht muß ein einziges Thema haben, und alle Teile der Ausführung müssen strengstens darauf abzielen.“ Die Anakreontik, die nur ein kleines Motivgebiet hat, muß versuchen, dem schon so oft behandelten Motiv eine immer klarere, im Sinne Baumgartens immer vollkommenere Fassung zu geben.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0189
gefördert durch die
DFG

Darüber hinaus oder z. T. hiermit zusammenhängend sind nun auch Gründe genug für Gleichführung vorhanden, die die Klassik mit dem Rokoko gemein hat, ein Beweis, daß keine literarische Richtung die Brücken zur Vergangenheit völlig abbricht. Gleichführung ist für beide: Klarheit, Symmetrie, Ebenmaß, Rundung, Sieg über den rohen Stoff, Gestaltung, Formung. Man nimmt den Stoff nicht hin, wie er sich anbietet; man läßt sich nicht einfach gehen, überläßt den Fortgang der Gedankenentwicklung nicht dem Einfall, wenn er auch noch so gut sein mag, nicht dem Zwang des Reimworts. Der Leser weiß ständig, bei welchem Punkt der Gedankenentwicklung er steht, in welchem Verhältnis die Gedanken zueinander stehen. Es gilt, ein vorher schon festgesetztes Schema auszufüllen, nicht nach Gesetzen der Reimfolge wie etwa im Sonett, sondern nach Gesetzen der Gedankenfolge; der Dichter muß es verstehen, die Gedanken je nach Bedarf zu verknappen und zu dehnen, Prägnanz mit Erfindungsgabe zu paaren.

In der Ausführung meiden Goethe und Schiller das zu Logische, zu Klare, zu Durchsichtige der Vorgänger. Sie setzen die Gegensätze nicht so nackt und scharf einander gegenüber, umhüllen sie mit variierenden Wörtern, lassen kleine Verstöße und Abweichungen selten fehlen und geben in längeren Strophen dem Gedanken mehr rednerische Fülle (vor allem Schiller). Für K. F. Meyer ist es kennzeichnend, daß es sich in den gleichgeführten Gedichten meist um Kontraste fürs Auge, um Gegensatz anschaulicher Bilder oder Szenen handelt, seltener um Gedankliches, so daß bei formaler Ähnlichkeit mit der Klassik doch auch seine Gleichzeitigkeit mit dem Realismus offenbar wird: „Zwingburg", „Rose von Newport", „Ewig jung ist nur die Sonne", „Ja".

Der Beweis, daß es sich bei dem Streben nach Gleichführung um die geistige Struktur von Männern und Zeiten handelt, liegt darin, daß es auch Dichter gibt, die nicht gleichführen. Rilke, der in der Spätzeit strophischen Gedichten wenig zugetan ist, der bei längeren strophischen Gedichten selten ohne Strophenbrechung auskommt und sie selbst im Sonett nicht meidet, Rilke zeigt schon dadurch, daß er auf ebenmäßige Gliederung und Aufteilung wenig Wert legt, seine Abneigung gegen Gleichführung. In „Mir zur Feier" kommt es zwar noch gelegentlich zur Darstellung eines Gegensatzes in zwei gleichlaufenden Strophen (z. B. „Nenn ich dich Aufgang", S. 108). Aber schon die Verschleierung der Gegensätze würde die Gleichführung verhindern, die aber nirgends auch nur versucht ist. In den „Ausgewählten Gedichten" fehlt selbst der parallele Bau, die Voraussetzung jeglicher Gleichführung. Der klaren Gliederung stellt Rilke die unendliche Melodie entgegen, die die romantische Musik längst verwirklicht, die aber die romantische Lyrik kaum erwogen hatte. In dem Verzicht auf Gleichführung der Gegensätze, ja in dem Ver-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0190
gefördert durch die DFG

zicht auf scharfe Durchführung eines Gegensatzes (s. o.) offenbart sich die Ansicht, daß die Welt logisch nicht erfaßbar ist, daß Fühlen und Leben über dem Denken stehen. Ähnliches wie für Rilke gilt auch für George, der zwar in gleichlaufenden Strophengebilden wahre Wunder der Querverbindungen schafft, der aber schon wegen der Abneigung gegen scharfe Formulierung der Gegensätze nicht zur Gleichführung von Gegensätzen kommt.

6. Es sind nun zum Schluß noch einige Eigentümlichkeiten der Gegensatzgedichte zu betrachten, die für Weltanschauung und Persönlichkeit nicht so kennzeichnend, aber für die restlose Klärung der technischen Möglichkeiten nicht belanglos sind. Wir fassen uns so knapp wie möglich:

Zunächst: Welche Absichten haben die Dichter bei der Gegenüberstellung von Gegensätzen? Eine erschöpfende Antwort ist wohl nicht möglich; ich greife die häufigsten Fälle heraus. a) Durch den Gegensatz, den „Kontrast", soll ein Gedanke, eine Situation, ein Gefühl usw. deutlicher werden, stärker aufs Gemüt wirken, so wie weiß weißer erscheint, wenn man schwarz daneben hält (Farb- und Gefühlskontraste sagt die Psychologie). Meyer, „Der Rheinborn": die Schauer der Rheinquelle werden schärfer empfunden, wenn man sich vorher in die lieblich romantischen Vorstellungen versenkt hat, die der Dichter sich vor dem Besuch vom Rheinborn gemacht hatte. Ähnlich Goethes „Feiger Gedanken". Bei satirischer Absicht steht der minderwertige Begriff an zweiter Stelle: Goethe, „Autoren". Fall a ist sehr häufig. Einer der Begriffe steht mehr im Vordergrund als der andere. b) Das Vorhandensein der beiden Gegensatzbegriffe ist aufschlußreich, gefühlsträchtig, reizvoll, auffällig, witzig, belachenswert, sonderbar, merkwürdig. „So was gibt's!" ruft der Dichter aus. a und b haben nun gleichen Wert. Beispiele: Goethe, „Lauf der Welt"; Meyer, „Jetzt rede du!" Ist der Gegensatz nicht durch den Gedanken selbst gegeben, so wird er durch geschickte Formulierung hineingebracht: Schiller, „Zeus zu Hercules": Durch eigne Kraft hat Hercules sich zum Gott gemacht. Das wird so ausgedrückt:

„Nicht aus meinem Nektar hast du dir Gottheit getrunken;
Deine Götterkraft war's, die dir den Nektar errang."

Paradoxe Formulierungen stellen nur einen Sonderfall von b dar: Goethe, „Entschuldigung"; Schiller, „An die Mystiker". c) Natürlich gibt es auch Gegensatzgedichtvorwürfe, die sich ohne Gegensatz nicht denken lassen: Goethe, „Wie du mir, so ich dir." Dieser Fall nicht allzu häufig. d) Es werden Ähnlichkeiten im Gegensätzlichen nachgewiesen. (Natürlich ist hier nicht die Gleichheit gemeint, ohne die kein Gegensatz möglich ist, der gemeinsame Oberbegriff.) Die Ähnlichkeit betrifft meist Nebensächliches, Zufälliges: Goethe, Venedig 101: Goethe und

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0191
gefördert durch die DFG

Midas verwandeln, was sie berühren; aber Midas in Gold, der Dichter in Gedichte. Fall d nicht sehr häufig. e) Es wird festgestellt, daß die Gegensätze sich vereinigen lassen. Schiller, „Die Geschlechter“ zeigt, wie der Gegensatz von Jüngling und Jungfrau in Harmonie sich löst. Ähnlich Goethe, Diwan, „Ob ich Irdsches denk und sinne“. Auf die Formel „a kann b ersetzen“ lassen sich bringen: Schiller, „Moralische Kraft“, „Pflicht für jeden“. Es scheint, daß die Harmonie des Gegensätzlichen aus dem Weltgefühl der Klassik erwächst.

7. Welche der eben aufgeführten Absichten der Dichter verfolgt, kann der Leser nicht immer ohne weiteres wissen. Der Dichter muß ihn dann führen (notwendig ist dies z. B. in Fall d und e), muß selbst sein Urteil über die Gegensätze abgeben. Wir kommen damit zur Frage des „U r t e i l s“ über die Gegensätze. Es sind zahlreiche Formungsmöglichkeiten vorhanden. a) Wenn die Deutung selbstverständlich ist (von Besser, „Sterbende Climene“, s. o.), wenn der Dichter den Leser zum Nachdenken anhalten will (Meyer, „Der Marmorknabe“), wenn der Dichter einer Entscheidung ausweichen will (George, „E. R.“, Jahr der Seele, S. 81), so stellt er die Gegensätze kommentarlos nebeneinander. Meyer bedient sich dieses Verfahrens öfter, besonders in erzählenden Gedichten, vermutlich geleitet vom Grundsatz der epischen Objektivität, wie ihn der Realismus aufstellte. Dabei ist es durchaus möglich, daß die beabsichtigte Deutung über den wörtlichen Sinn hinausgeht und bildlicher Deutung zustrebt: Goethes „Meeresstille und Glückliche Fahrt“ will nicht nur zwei Bilder aus dem Seefahrerleben geben, sondern des Dichters Gefühl der Zuversicht in den Sinn des Daseins oder seines Daseins aussprechen. Selbst bei Deutbarkeit in mehrfachem Sinne kann der Dichter sich zurückhalten und durch dies Schillern dem Gedicht besonderen Reiz geben: Meyer, „Nach einem Niederländer“. b) Wenn einer der Gegensatzbegriffe auf Kosten des andern erhoben oder herabgesetzt werden soll, kann die Meinung des Dichters schon dadurch ausgedrückt werden, daß er den wichtigeren Begriff an die zweite Stelle, an den Schluß rückt (beim einschichtigen Typ): Goethe, „Auf dem Land und in der Stadt“ (s. o.). c) Das Urteil ist in die Gegensatzbegriffe eingebaut: Goethe, „Die Jahre nahmen dir“ im Diwan; das Gerippe des Gedankengangs ist so: „Es blieb dir nichts Besondres. Antwort: Mir blieb genug: Idee und Liebe.“ Dies Verfahren ist sehr häufig. d) Das Urteil liegt in der Wortwahl, in dem Gefühlswert der Synonymen; Schiller, „Die Antiken zu Paris“: Die Ablehnung des kriegerischen Raubs von Kunstschätzen liegt in „Siegstrophäen, mit den Waffen führen, Vandalen“ usw. Dies eines der häufigsten Verfahren. e) Das Urteil liegt in der Überschrift: Goethe, „Soldatentrost“. Seltener Fall. f) Sehr oft wird das Urteil ausdrücklich formuliert. Es kann in einem einzelnen Wort liegen: Schiller, „Kind in der Wiege“:

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0192
gefördert durch die
DFG

„Glücklicher Säugling . . .“ Es kann vorausgeschickt werden (Venediger Epigramme 6, „Seh ich den Pilgrim“); es kann angehängt werden (Goethe, „Autoren“); es kann in der Mitte seinen Platz finden (Schiller, „Die Johanniter“: „Aber ein schönerer Schmuck umgibt euch“); es kann mehrmals ausgesprochen werden (Goethe, Diwan, „Glaubst du denn, von Mund zu Mund“). Es kann einer der auftretenden Personen in den Mund gelegt werden: Meyer, „Die Narde“. Unbedingt nötig ist das Urteil, wenn neben der wörtlichen eine bildliche Deutung beabsichtigt ist, auf die der Leser nicht von selbst kommen kann: Goethe, „Autoren“. Meist sind mehrere der genannten sechs Verfahren vereinigt, so daß kaum eins der oben angeführten Beispiele seine Art rein verkörpert.

8. Es war nicht meine Absicht, geschichtliche Ergebnisse zu zeitigen. Stellt man jedoch zusammen, was an geschichtlichen Bemerkungen über die Abhandlung verstreut ist, so wird sich doch so etwas wie ein ungefährer Überblick über die Entwicklung des Gegensatzgedichts seit Opitz ergeben. Diese Zusammenstellung kann aber dem Leser überlassen werden.

9. Es war weiterhin am Anfang gesagt worden, daß auf Stoffliches möglichst nicht eingegangen werden solle. Eines muß aber zum Schluß doch festgestellt werden: daß das straffer geformte Gegensatzgedicht vorwiegend gedanklich, betrachtend, besinnlich oder satirisch, witzig, geistreich, scherzhaft oder (bei Meyer) episch ist. Der scharf betonte Gegensatz tötet das Gefühl. Nähert sich das Gegensatzgedicht dem Gefühlslied, so verschleiert es die Gegensätze: Goethe, „Jägers Abendlied“, „An Belinde“; Rilke, George. Ausnahmen bestätigen die Regel: Goethe, „Mignon“: „Heiß mich nicht reden“; Goethe, „Zwiespalt“ im Diwan; Meyer, „Jetzt rede du“; „Ewig jung ist nur die Sonne“. Letzteres Gedicht weist uns den Weg, auf dem das 19. Jahrhundert zum gefühlshaltigen Gegensatzgedicht gekommen ist. Nach Typ 1 stellt man zwei Gefühle, zwei Stimmungen, zwei Szenen, zwei Landschaften, zwei Bilder gegenüber. Landschaft, Szene, Bild sind dann symbolhaft zu nehmen, worin Goethe mit „Meeresstille“ und „Glückliche Fahrt“ vorangegangen war. Objektive und realistische Kunst vermeidet so die unmittelbare Aussprache des Gefühls. Von dieser Art sind noch: Meyer, „Zwingburg“; Arno Holz im „Phantasus“: „Gegen eine dunkle . . . Wetterwand“ (Sturm und dann Stille); „Fern liegt ein Land“ (finstre Landschaft und Frühlingsnatur); „Zwischen Gräben und grauen Hecken“ (tote Vorfrühlingslandschaft und plötzlich eine Lerche, mit dem Umweg von Lerche über Frühlingsbote zu Frühlingsfreude; alle drei in „Das ausgewählte Werk“, Berlin 1919, S. 320ff.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0193
gefördert durch die DFG

Bemerkungen

Giovanni Gentiles Kunstphilosophie

Von

Friedrich Kainz

Richtet man an einen philosophisch interessierten Deutschen die Frage, wer der repräsentative Vertreter der italienischen Ästhetik und Kunstphilosophie sei, so wird die Antwort zweifellos lauten: Benedetto Croce. Inwieweit diese Nennung zu Recht besteht, werde hier nicht untersucht, nur auf folgendes sei hingewiesen. Croce verdankt seine Monopolstellung wohl zunächst dem Umstand, daß seine Werke dem deutschen Publikum durch Übersetzungen nahegebracht wurden, während anderen Denkern kaum geringeren Rangs diese Auszeichnung nicht widerfuhr. So gilt er als der größte, weil er für die Deutschen so gut wie der einzige ist. Auf die Frage nach dem zweitgrößten Kunstphilosophen Italiens würde der eben befragte deutsche Gewährsmann wahrscheinlich die Antwort schuldig bleiben. Im Gefolge dieser Hochschätzung Croces, die zu nicht geringem Teil auf den Einfluß bedeutender akademischer Lehrer des deutschen Sprachgebiets zurückzuführen ist, wurden auch solche Schriften des Italieners ins Deutsche übertragen, die eine schärfere planwirtschaftliche Kontrolle des Übersetzungsschrifttums davon ausgeschlossen hätte. Diese einmütige Anerkennung Croces scheint überdies eine deutsche Besonderheit zu sein· in seinem Vaterland hat er jedenfalls sehr scharfe Kritik gefunden. Ich denke dabei nicht so sehr an unerfreuliche Streitschriften wie die Giuseppe Rensis (Il bluff crociano), in denen es sich um die kämpferische Auseinandersetzung zwischen zwei philosophischen Standpunkten handelt, deren Vertreter einander nie nahekommen werden: in der erwähnten Schrift reibt sich der radikale materialistische Skeptizist an dem durch Hegels Spekulation gebildeten Idealisten. Vielmehr habe ich jene Kritik im Auge, die der Philosophie Croces aus dem Lager des modernen italienischen Idealismus zuteil geworden ist. Das hier zu nennende Hauptwerk ist die „Philosophie der Kunst" von Giovanni Gentile[1]), mit dem wir uns an dieser Stelle eingehend auseinanderzusetzen haben. Die Übertragung dieses Buches ins Deutsche ist durchaus zu begrüßen: sie erschließt den deutschen Lesern ein Werk, das wie nicht so bald ein zweites über die gegenwärtige Lage der italienischen Philosophie — weit über die Sonderanliegen des ästhetisch-kunstphilosophischen Problembereichs hinaus — informiert, ein Werk, das außerdem durch die Abstraktheit seines Vortrags und sehr große terminologische Schwierigkeiten auch einem guten Kenner des Italienischen kaum zugänglich ist. Hier weist ein großer Gegenspieler Croces die Inkonsequenzen von dessen Idealismus, d. h. die hier mehrfach anzutreffenden realistischen Entgleisungen auf, ferner stellt er die intellektualistischen Widersprüche der Gefühlsphilosophie Croces sowie

[1]) G. Gentile: Philosophie der Kunst. Übertragung aus dem Italienischen von Dr. Heinrich Langen. Berlin. Junker & Dünnhaupt. 1934.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0194
gefördert durch die
DFG

die Brüche und Mängel seiner Konzeption des Intuitions- und Kontemplationsbegriffs ins Licht. Das alles geschieht mit einer Schärfe und Folgerichtigkeit des Denkens, die nicht leicht ihresgleichen finden wird. Selbstverständlich ist uns das vorliegende Buch nicht nur mit seinem kritisch-negativen Teil wichtig. Vielmehr bringt es in den positiven Abschnitten so viel Eigenartiges und Neugesehenes, daß es auch derjenige mit Anteil und Gewinn lesen wird, der den philosophischen Ausgangspunkt des Verfassers nicht teilt oder gewissen äußersten Folgerungen des hier eingenommenen Denkstandpunkts nicht zustimmen kann.

Über die philosophische Einstellung und die wissenschaftliche Persönlichkeit dieses offiziellen Denkers des modernen Italiens braucht den deutschen Lesern wohl nur wenig in Erinnerung gerufen zu werden. Als Logiker, Erkenntnistheoretiker und philosophischer Pädagogiker ist Gentile ja weiten Kreisen bekannt, nur als Ästhetiker war er es nicht und konnte es nicht sein, denn er ist bis zu dem vorliegenden Werk nicht mit größeren Arbeiten dieses Themenbereichs hervorgetreten. Wie seine kunsttheoretischen Gedankengänge im Mutterboden seines gesamten Philosophierens verwurzelt und organisch aus ihm hervorgegangen sind, zeigt dieses Buch selbst an vielen Stellen, in denen der Verfasser auf frühere Werke Bezug nimmt.

Unsere Besprechung beginne mit einer Vorbemerkung zum Titel, die indes mit einem Schritt in die Gesamtanlage des Werks hineinführt. Der Ausdruck „Philosophie der Kunst“ wird im deutschen Schrifttum nicht selten als Synonym für die Bezeichnung „Allgemeine Kunstwissenschaft“ gebraucht, was freilich nicht ganz im Sinn der Schöpfer dieses Begriffs liegt, die darunter eine objektivistische Theorie systematisch-vergleichender Art des gesamten empirischen Materials der Erfahrungstatsache „Kunst“ verstanden wissen wollten. Hier handelt es sich um etwas ganz anderes. Der Nachdruck, aller Nachdruck liegt auf dem Wort „Philosophie“; empirischer Betrachtungsweise wird mit jener Verachtung des souveränen spekulativen Denkers begegnet, wie wir sie so gut aus dem Kreis kennen, in dessen Mittelpunkt Hegel, an dessen Peripherie E. v. Hartmann steht und wie sie sich heute wieder zu Wort meldet. Kunstpsychologische und -soziologische sowie objektiv-kunstsystematische Gedankengänge finden sich nur als Ausgangspunkte für jene Art dialektisch-spekulativer Denkbemühungen, die man — der Verfasser gebraucht diesen Ausdruck nicht — im Sinn der Schellingschen Kunstphilosophie als „Konstruktion der Kunst“ bezeichnen könnte. Wollte man eine Kurzformel für das vorliegende Werk finden, so könnte man es eine metaphysische Ontologie der Kunst nennen, die Ort und Stellenwert der Kunst als geistig-kultureller Funktion im Gesamtraum menschlicher Geistigkeit zu bestimmen unternimmt. Diese Kunstphilosophie steht nicht als abgesondertes Arbeitsgebiet, als genau umgrenzter Themenbereich neben den metaphysischen, erkenntnistheoretischen und sonstigen philosophischen Schriften des Verfassers, sondern ist aufs engste mit ihnen verbunden, ein unablösbarer Bestandteil einer in sich einheitlichen philosophischen Konfession. Es gibt Gelehrte — namentlich der akademische Betrieb züchtet diesen Spezialistentypus —, welche die einzelwissenschaftliche Denkweise und die von ihr hervorgebrachten stoffbedingten Scheidungen auch auf das Gebiet der Philosophie übertragen und die einzelnen philosophischen Disziplinen als wohlummauerte Teilgebiete betrachten, von denen aus man keinen Ausblick auf die anderen zu haben braucht und vermag. Der Logistiker etwa weiß wenig von der Ästhetik und betrachtet das noch als „vorteiligen Mangel“. Gentile dagegen gehört zu den echten Philosophen, die mit starkem Sinn für das Ganze der Philosophie begabt, temperamentvoll für ihre Einheit kämpfen, aus der Überzeugung heraus, in jedem ihrer Teilprobleme spiegle und wiederhole sich die gesamte Philosophie. Tatsächlich ist

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0195
gefördert durch die
DFG

in diesem Werk weniger von den ästhetisch-kunsttheoretischen Sonderanliegen die Rede als von den allgemeinsten metaphysischen und erkenntnistheoretischen „Proprinzipien“ — um mit Campanella zu reden — des Ästhetischen.

Über die Zielsetzung seines Buches spricht sich Gentile in einem Schlußabschnitt mit aller Deutlichkeit aus. Es will eine philosophische Betrachtung sein, „die als solche voraussetzungslos und frei untersucht, ob es in der absoluten Wirklichkeit, aus der philosophisch gesprochen, die Welt besteht, eine Kunst gibt, und, wenn es eine solche gibt, worin sie besteht und welches ihre Eigenschaften und Funktionen im System der Wirklichkeit sind“. Im Anschluß an diesen programmatischen Satz zieht er einen entscheidenden Trennungsstrich zwischen seiner philosophischen und der empirischen Ästhetik, die er als wissenschaftliches Unterfangen gelten läßt, wenngleich sie nicht imstande ist, gewisse letzte Fragen zu beantworten. Die empirische Ästhetik ist eine Sonderwissenschaft und geht von dem dogmatisch angenommenen Postulat aus, daß es Kunst gibt. Deren kennzeichnende Merkmale sucht sie zu beschreiben und zu ordnen. Für die philosophische Ästhetik wird die Existenz der Kunst im Bereich der Welt des Geistes selbst zum Problem, das nicht durch eine dogmatische Annahme — Kunst gibt es eben — gelöst werden soll. Das Besondere kann von der Ebene des Besonderen, die der Empiriker nicht verläßt, nicht in seinem Wesen verstanden werden. Die Natur des Besonderen offenbart sich nur einer Betrachtungsweise, die es vom höheren Ganzen aus mustert, von dem es eine Sonderform ist. „Von der Tatsache, die zu erklären ist, geht sie zum Ausgangspunkt zurück, den es erklären kann, weil es ihm Leben gab; vom einzelnen Teil des Systems breitet sie sich auf das ganze System aus, in das der Teil einbezogen wird. Mit einem Wort, sie bemüht sich darum, die Kunst im Geist zu verstehen, wenn der Geist alles ist, und, wenn dieser gleiche Geist dem Gedanken nur als eine Seinsform erscheint, im weiteren Rahmen des Seins.“ Gentile ist bestrebt, „die Kunst auf ihre letzten Quellen zurückzuführen und sie daher mit einer Philosophie zu denken, die ihre reine Natur und ihre wesentliche Funktion im Leben des ernsthaft verstandenen Geistes erfaßt“. So nimmt in seinem kunstphilosophischen System die „ideale Ableitung der Kunst“, von der die empirische Kunstwissenschaft nichts zu wissen braucht, eine wichtige Stellung ein.

Die philosophische Haltung, aus der dieses Werk erwachsen ist, läßt sich mit wenigen Worten kennzeichnen. Der Standpunkt des Verfassers ist ein entschlossen die äußersten Folgerungen ziehender radikaler und absoluter Idealismus, der in entschiedener und immer wieder begründeter Gegnerschaft jedem Realismus, Naturalismus und Materialismus entgegentritt. Der Empirismus wird als philosophischer Standpunkt abgelehnt, da er nur von der Annahme aus möglich ist, das Subjekt habe seinen Gegenstand vor sich und außerhalb seiner selbst. Vom naturalistischen Aspekt aus vermag die Kunst nicht als etwas Geistiges begriffen zu werden, in dessen Verwirklichung sich geistiges Leben verwirklicht. Und an Croce wird eben das getadelt, daß er seinen angeblich absoluten Idealismus nicht folgerecht von empiristischen und realistischen Gedankengängen freizuhalten vermochte. So wird sein Idealismus als getarnt empiristische Pseudophilosophie entlarvt, der die letzte Verwurzelung der Kunst im Wesen des Geistes verborgen bleibt. Besser als durch eine lange kritische Darstellung wird Gentiles philosophische Haltung durch eine Stellungnahme zu einem Zentralproblem der Philosophie Kants beleuchtet. „Für Kant ist die Erfahrung eine Art von Verbindung des Innern des Geistes mit dem Äußeren, aus dem der Geist die Daten des Mannigfaltigen der Sinnlichkeit empfängt: sie ist das Ergebnis der Verbindung der Aktivität mit der Passivität oder Aufnahmfähigkeit des Geistes. Ohne dieses passive oder rezeptive Element, das auf

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0196
gefördert durch die DFG

die Außenwelt hinweist, gibt es keine Erfahrung, sondern nur eine einfache Konstruktion a priori. Für uns ist jede Unterscheidung zwischen Außen und Innen, zwischen Aktivität und Passivität des Geistes hinfällig. Der Geist ist reine Aktivität und er empfängt nichts von außen. Wie die Leibnizsche Monade hat er keine Fenster. Wenn man nun aber auch sagen könnte, diese Monade bedürfe wenigstens eines Lichtschimmers, um außerhalb ihrer selbst die Monade der Monaden zu sehen..., so hat unsere Monade an einem solchen Ausblick keinen Bedarf, weil sich nichts denken läßt, was nicht in ihr selbst ist, da sie aufgehört hat, endlich zu sein. So ist unsere Erfahrung nicht mehr Verhältnis zur Außenwelt, sondern zu sich selbst. Um die Erfahrung zu ermöglichen, ist in unserm Innern nicht ein aktives und ein passives Moment gegeben; denn eben das Objekt oder der Inhalt des Erkennens ist der lebendige Beweis der schöpferischen Kraft des Subjekts, die das Subjekt setzt, indem es zugleich das Objekt setzt, und dieses wird gleichzeitig mit dem ihm entsprechenden Subjekt im ganz lebendigen Akt des Denkens geboren. Dieser kann und muß Erfahrung genannt werden, insofern der Geist in seinem Denken sich selbst erfährt (experitur), sich verwirklicht und seine Kraft erweist, die nicht willkürliche Annahme sein kann, sondern Wirklichkeit werden muß. Der Prüfstein für die so verstandene Erfahrung wird nicht mehr das Gegebene sein: er liegt nicht in dem Wirklichen, das der Erfahrung unterliegt, sondern in ihr selbst, in ihrer Ganzheit."

Es ist die Haltung der über Kant hinausgehenden spekulativen Philosophie des deutschen Idealismus, in deren Geist hier die Konstruktion der Kunst vorgenommen wird. Hegel ist der eigentliche geistige Ahn dieser Kunstphilosophie; von ihm stammt auch die hier verwendete Denktechnik. Aber sowohl Hegels Gedankengut wie seine Denkmethode werden hier einer kennzeichnenden Um- und Weiterbildung unterworfen, über deren Grundsätze Gentiles Schrift „La riforma della dialettica hegeliana" Rechenschaft ablegt. Mehrere Grundgedanken der Hegelschen Philosophie werden hier auf höherer spekulativer Ebene korrigiert, wofür wenigstens e i n Beispiel gegeben werden soll. Für Hegel ist die Kunst die sinnliche Gestalt der Idee. Damit geht er nach Gentiles Meinung auf eine Bestimmung Vicos zurück (der Einfluß dieses Italieners auf Hegel wird hier sicher überschätzt), weil die Idee für ihn nicht ein Begriff oder der Begriff des Geistes ist, sondern das Selbstbewußtsein selbst, d. h. der seiner selbst bewußte und dadurch wahre Geist ist. Dieser Begriff ermöglicht Hegel eine überzeugende geschichtliche Darstellung der universellen Kunst. Sein Irrtum besteht darin, daß er die ästhetische Form nicht wesentlich und nicht unüberwindlich sein läßt: der Geist geht durch sie hindurch, um sie wieder zu verlassen und sich zur Philosophie, zu der reinen Form der Idee an und für sich, zu erheben. Und die Kunst ist dieser höchsten Form des Gedankens nicht immanent. Nach Gentile ist sie es aber; seine Metaphysik verkündet einen Universalismus der Kunst, die eine der allgegenwärtigen und niemals überwindbaren Aktualitäten des Geistes ist.

Was die Weiterbildung der dialektischen Denktechnik anlangt, so sei nur gesagt, daß Gentile von der statischen Einheitsauffassung mancher Hegelianer zu einer dynamischen fortstrebt. Wie seine Dialektik arbeitet, kann man leicht an zahlreichen Beispielen ersehen. Ich nenne die auf Seite 63 und 179, führe sie aber nicht näher an, da sie keine besondere kunstphilosophische Bedeutung besitzen. Nur auf eine stiltheoretisch interessante Auswirkung sei hingewiesen. An einer Stelle wird die Polarität von klassischer und romantischer Kunst übernommen und das eigentlich wahre und werthafte Sein der Kunst in einer solchen stilistischen Existenzweise gesehen, die weder rein klassisch noch rein romantisch, sondern beides zu-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0197
gefördert durch die DFG

gleich ist. Hier wird der triadische Rhythmus der kunstphilosophischen Dialektik deutlich. Zwei äußerste Pole eines elementaren Dualismus künstlerischer Schaffensweisen werden als These und Antithese aufgestellt: der wertmäßige Ideal- und Höchstfall liegt dann in der Synthese der beiden Einseitigkeiten. Eine ähnliche kunstphilosophisch-stiltheoretische Denktechnik findet sich vor Hegel schon bei Schiller, der die wertmäßig höchste Kunstart dort sieht, wo sich naive und sentimentalische Schaffensweise in einem höhern synthetischen Dritten aufheben. Dieses Beispiel, das uns die Verwendung des Synthesenbegriffs als einer kunstphilosophischen Wertkategorie zeigt, soll indes nicht zur Anschauung verleiten, Gentile verwende diese Denktechnik nur im Bereich axiologischer Fragen. Vielmehr findet sie sich zur Genüge auch bei der Problematik ontologischer Art.

Für seine Ontologie der Kunst stellen sich drei Hauptfragen dar: Dasein, Wesen und Ursprung der Kunst; ob die Kunst existiert, was sie ist und weshalb sie existiert. Diese drei Probleme hängen untereinander aufs engste zusammen; denn das Ursprungsproblem ist hier selbstverständlich nicht entwicklungstheoretisch-völkerpsychologisch-prähistorisch, mit einem Wort nicht empirisch-genetisch oder geschichtlich gefaßt, sondern rein vom systematischen und phänomenologischen Gesichtspunkt aus gestellt. Die Probleme des Seins und Wesens werden gelöst, indem der Geist auf die dritte Frage antwortet, „auf die des Weshalb oder des ersten Grundes oder des Ursprungs; eine Frage, die hinsichtlich des Gedankens Antwort findet, wenn sein Wesen im Begriff erschaut wird". Die Frage nach der Existenz der Kunst ist für eine Philosophie der Kunst unerläßlich; denn diejenigen Ästhetiker, die bloß fragen, w a s die Kunst, deren Existenz sie ohne weiteres voraussetzen, eigentlich sei, können hinsichtlich der ersten Frage nicht umhin, ein unbewiesenes Dogma oder eine gegebene Lösung zu übernehmen; eben das aber ist für eine kritische Philosophie untragbar. Gentile beantwortet die erste Frage durch eine Konstruktion aus den Bedingungen des Bewußtseins und der fundamentalen Struktur des menschlichen Geistes, wobei — dem Charakter des Werks entsprechend — der Begriff „Bewußtsein" nicht als psychologischer, sondern als metaphysisch-ontologischer Stammbegriff erscheint. Die zweite Frage wird von Gentile folgendermaßen beantwortet (wir stellen hier einige seiner Äußerungen zusammen, denn er selbst enthält sich absichtlich der einprägsamen und zusammenfassenden Formulierungen): Kunst ist eine autonome und wesentliche Aktivität des menschlichen Geistes, ist eine geistige Aktivität spezifischer Art, die sich von anderen grundlegenden Aktivitäten des menschlichen Geistes kennzeichnend unterscheidet. Als diese differentia specifica wird angegeben, daß die Kunst reines Gefühl sei. Sie besteht in einer unmittelbaren und dennoch zugleich dialektischen Subjektivität, in der reinen und subjektiven Form jedes Gedankens, für die Gentile den Namen Gefühl vorschlägt: Gefühl indes nicht in der „vulgären psychologischen Auffassung", sondern in einem strengen erkenntnistheoretischen und philosophischen Sinn. Durch diese erkenntnistheoretische Fassung seines Gefühlsbegriffs glaubt Gentile seine Ästhetik unterschieden von den Systemen, die noch auf der alten empirisch-psychologischen Gefühlslehre beruhen. Die Kunst ist nicht Ausdruck oder Intuition des Gefühls, sondern eben das Gefühl selbst. Der künstlerische Charakter eines Werks trifft, soweit es Kunstwerk ist, mit dem Gefühl zusammen, das es belebt. Die hier gegebene Begründung und Ableitung der Kunst aus dem Gefühl kommt der Sache nach mit der von E. Utitz vorgenommenen Wesensbestimmung der Kunst (Kunst ist Gestaltung auf Gefühlserlebnisse) überein; von der bei Croce zu findenden Lyrisierung der Kunst ist sie dagegen kennzeichnend abgehoben. Eine weitere wichtige Bestimmung des Wesens der Kunst wird durch Einführung des Begriffs

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0198
gefördert durch die DFG

der Schönheit gewonnen, die eben durch die Tatsache des Gefühls mit der Kunst in Zusammenhang steht. Die Kunst ist die „schöpferische Aktivität der Schönheit". Ihren Existenzort hat die Kunst „im Geist in seiner Aktualität (im Geist des Lesers also, der die Dichtung liest...); aber im Innern muß man den Geist seiner aktualen Form, die Gedanke, Überlegung, Urteil ist, entkleiden, um ideell zu dem echten und eigentlichen Kern der reinen Kunst zu gelangen". Die Kunst ist ein auf Gefühlswirkung gestaltetes Gedankenwerk. Diese wesenhafte Gefühlswirkung ist ein Erzeugnis der künstlerischen Form. Auf sie kommt es an, nicht auf den Gegenstand und Stoff. Einen an sich unkünstlerischen Stoff gibt es so wenig wie einen an sich künstlerischen. Vom Stofflichen her läßt sich demnach eine Einteilung in Künstlerisches und Unkünstlerisches nicht vornehmen. Das Künstlerische liegt in der Form, in der sich ein bestimmter Stoff aufhebt. Stoff und Form verwachsen im Kunstwerk zu einem organischen Ganzen, aus dem sich die Teile nicht mehr sondern lassen. Hier ist ein Gedanke der Formästhetik von De Sanctis gegenüber dem Croceschen Ausgleiten in eine Gehaltsästhetik wieder in seiner Reinheit hergestellt. In dieser organischen Synthese von Stoff, Technik und Form erstrahlt die Seele des Künstlers, liegt Eigenart und Wert des Kunstwerks. Das wahre und angemessene Kunsterleben überwindet das Stofflich-Gegenständliche und Technische, um zur Form, die auch den Gehalt einschließt, zu gelangen. Das nämliche ist die Aufgabe der ästhetischen Kritik (wir würden lieber sagen: der kunstwissenschaftlichen Deutung), die damit den Entstehungsprozeß des Werks wiederholt. Um den Weg, den der Künstler ging, zu vollenden, „müssen wir den Inhalt durchschreiten: dieser verwehrt uns den Durchgang, wenn wir in das, was er uns sagt, in die Worte, die er formuliert, einen Gedanken hineinlegen, der von dem Gedanken des Dichters, von seiner Weltanschauung, von seinem religiösen Glauben, kurz von der subjektiven Gesamthaltung abweicht, die sein konkretes Gefühl bildete". Um den dichterischen Sinn des poetischen Kunstwerks zu empfinden, „muß man in den konkreten Logos dringen, in dem die Form aus dem Inhalt und der Inhalt aus der Form im Kreis der lebendigen geistigen Synthese erwächst". Gentile bekennt sich ausdrücklich zu dem Satz von De Sanctis: „Die Ästhetik der Form legt den Inhalt nicht beiseite." Das zur richtigen Bewertung des Kunstwerks einzunehmende Blickfeld beschreibt Gentile so: „Man muß ... den Inhalt mit der Form unmittelbar in eins setzen, d. h. die ästhetische Form selbst mit dem Gefühl identifizieren." Er fordert in diesem Zusammenhang, man müsse den von De Sanctis ausgesprochenen Gedanken wieder aufnehmen — vorher hat das allerdings schon Schiller mindestens ebenso einprägsam gesagt — „daß der Inhalt sich in der künstlerischen Form aufhebt. Nicht eine rätselhafte Synthese nach der Art der Kantschen Synthesis, die, will man sie klären und vertiefen, den Dualismus der entgegengesetzten Momente überwinden und zu der Einheit gelangen muß, die in ihrer Bewegung die Gegensätze erzeugt... Nicht passives Gefühl und aktive Intuition, sondern jene Intuitivität oder geistige Unmittelbarkeit selbst, dialektisch beseelt und frei, die die reine Aktivität des Gefühls als solches ist."

Eines der Hauptmerkmale der Kunst besteht darin, daß sie „nicht von außen her und nebensächlich an den Menschen herantritt wie all das, was, sobald es zum sogenannten Inhalt der menschlichen Erfahrung wird, sein und auch nicht sein kann, weil der menschliche Geist, das Subjekt der Erfahrung, derselbe bleibt: wie alle Gegenstände der Natur, deren jeden wir erkennen oder wünschen oder gemeinhin als Arbeitsmaterial behandeln oder nicht und die uns daher mehr oder weniger interessieren; oder wie irgendwelche einzelnen geschichtlichen Tatsachen, die wir nach und nach verstehen lernen, oder die wir nicht beachten, ohne daß unser Leben

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0199
gefördert durch die DFG

wesensmäßig zu ihrer Erkenntnis seinen Lauf änderte, und ohne daß wir in unserm Innern wegen dieser Unkenntnis in unerträgliche Bekümmernis gerieten. Ganz anders die Kunst: sie gehört zum Innerlichsten im Menschen, zu dem, was untrennbar zu seinem Leben gehört, besser zu dem, wovon der Mensch nicht absehen kann. Und wenn man alles Denkbare in zwei Teile aufteilte, deren einem Teil man alles hinzufügte, ohne das der Begriff ‚Mensch' wesensmäßig nicht gedacht werden kann, und den andern Teil aus den nicht wesensnotwendigen Stoffen bildete — die Kunst würde zum ersten Teil gehören". Die Kunst ist sonach etwas völlig Elementares, Universelles, dem Menschen zufolge seines Menschentums Eignendes. Jeder Mensch hat an der Kunst teil, sie ist kein Vorrecht bevorzugter Geister — ein Gedanke, mit dem später bei der Genielehre Ernst gemacht wird. Es gibt eine Angelegtheit auf das ästhetisch-künstlerische Erleben, die ähnlich wie das sittliche Bewußtsein eine immanente Aktivität des menschlichen Geistes ist. Somit rekurriert er mit Kant auf ein elementares ästhetisches Apriori, einen sensus communis aestheticus, das Vorhandensein einer ästhetischen Urteilskraft, die nicht nur das ästhetische Erleben als formale Funktionsweise des Geistes sicherstellt, sondern auch eine gewisse Allgemeinheit und Übereinstimmung des ästhetischen Werterlebens verbürgt. Jeder Mensch verfügt über Sprache, Denkfähigkeit und gewisse elementare moralische Kriterien, die ihn das Gute vom Bösen unterscheiden lassen und ebenso ist kein Mensch so arm an künstlerischer Haltung, daß ihm der Unterschied des künstlerisch Wertvollen und Wertlosen gänzlich entginge. „Und dieses Urteilsvermögen zügelt ihn gleichermaßen und lenkt seine Sprache, damit sie die überzeugendsten Worte spreche, um den anderen die eigene Seele zu offenbaren, und es läßt ihn dem Liede dessen lauschen, der in wohlklingender Stimme die Wogen seines Innern ausströmen läßt, wenn er nicht selbst die Lippen öffnet, weil seine Stimme wie durch sich selbst erschüttert, ihm aus der Brust die Qual seiner Leidenschaft zieht ... Dieselben zur Befriedigung der Grundbedürfnisse des Lebensunterhalts erforderlichen Dinge, die Dinge, die dem Menschen die persönliche Sicherheit feindlichen Naturkräften gegenüber gewähren sollen, die Bekleidungsgegenstände, die Behausungen, die Waffen, all das, was den Menschen an die tiefer stehende Natur, in der er und mit der er lebt, zu binden und ihn zu erniedrigen scheint — dieselben Dinge schmücken und verschönern sich, sie zeigen sich in ihrer geeignetsten Gestalt, um auf den Geist hinzudeuten, der sie schafft und ihnen eine Schönheit gibt, die uns für einen Augenblick ihren bloßen Zweckcharakter vergessen läßt."

Was ist der Zweck der Kunst? Dem Leben eigenartige Beglückungswerte zu verschaffen, die auf keine andere Weise erzielt werden können, die Lücken der Erfahrungswelt, die zugleich die Welt unseres Handelns ist, mit ihrem Zauber auszufüllen. Diesem Zweck, der kein Fremdzweck, sondern Selbstzweck ist, dient die Kunst. Sie hat kein außerhalb ihrer liegendes Ziel und ist daher auch kein Mittel für moralische Erbauung, das steht mit ihrem geistigen Charakter in notwendigem Zusammenhang. „Es ist keine geistige Aktivität faßbar, die ihr eigenes Ziel nicht in sich selbst trüge: das ist der Charakter des Geistes im allgemeinen, das der Charakter des Geistes in jeder Form von Aktivität." Indes ist Gentile weit davon entfernt, einem ästhetischen Immoralismus und jener unhaltbaren Übertreibung des Autonomiegesichtspunkts, die man als „l'art pour l'art" bezeichnet, das Wort zu reden. Denn die wahre Kunst erfüllt, indem sie echt und ehrlich ist, ohne ihr Tun darauf abzustellen, auch ethische Forderungen. Der Künstler hat Pflichten, nicht der Außenwelt, der Welt des sittlichen Handelns, wohl aber der eigenen Welt gegenüber. „Ihr dankt er sein ganzes Ich ...; er denkt nichts anderes, als was er in sich findet; sich selbst, der eigenen Eingebung getreu, mit der Offenheit, die Ehrlichkeit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0200
gefördert durch die DFG

und guter Glaube ist: denken, was man sagt, fühlen, was man denkt; in dem eigenen Gedanken, der zum eigenen Wort wird, nicht mehr und nicht weniger als das eigene Gefühl versenken. Die falsche Kunst ist ästhetisch falsch, weil sie moralisch falsch ist." Dreht man diesen Satz um, führt man die sittliche Minderwertigkeit von Schund und Kitsch auf die hier vorhandene ästhetische Unehrlichkeit zurück (Materialunechtheit, Verwendung leer-konventioneller Formen, die durch keine innere Nötigung gefordert wurden, das Bestreben, die mangelnde Formungskraft durch derbstoffliche Sensationen zu ersetzen), so gewinnt man eine Einsicht, auf die namentlich die Wertlehre der deutschen Kunstphilosophie von heute starken Nachdruck gelegt hat — besonders glückliche Formulierungen bei M. Dessoir und H. Lützeler — und die durchaus geeignet ist, die kunstethischen Gedankengänge Gentiles fruchtbar zu ergänzen. Mit Schiller und den großen Führern der deutschen Bewegung des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts ist Gentile der Ansicht, auf Grund ihres immanenten ethischen Charakters sei die Kunst immer die große Erzieherin des Menschengeschlechts gewesen; wo sittlich verderbliche Kunst auftrat, da handelte es sich nicht um echte Kunst. Solche verderbliche Kunst ist falsch, „weil einseitig und unvollkommen, während die Kunst immer geistige Totalität ist. Das Häßliche kann nur der Ausdruck von Gefühlen sein, in denen der Mensch sich nicht gänzlich gesammelt hat: m. a. W. von oberflächlichen, nicht tief empfundenen Gefühlen. Denn das Fehlen des Ernstes (jenes Ernstes, dessen die Kunst wie die Moral bedarf), der Leichtsinn, die frivole Gesinnung, aus der das Launenhafte, das Spöttische, das Gekünstelte, das Aufgeblasene, das Erotische usw. entstehen, ist ein Mangel an Gefühl." Wenn der Künstler sich auch streng in den Grenzen der autonomen Kunst hält und l'art pour l'art schafft, so entsteht Kunst doch nur dann, wenn man sie innerlich ernsthaft und religiös, d. h. nach den Gesetzen der Sittlichkeit ausübt. In diesem Zusammenhang fallen schöne Worte über die Volks- und Heimatverbundenheit des Künstlers. Es gibt keinen Künstler, „der nicht mit seinem besonderen Leben in das Leben seines Volkes zurückflutete, und so nicht — mag er wollen oder nicht — einer der Genien oder Väter seines Vaterlandes würde, der nicht ewig als solcher im Geist der noch nicht Geborenen lebte, die die gleiche Sprache sprechen und die gleiche Erde bewohnen und sich daran wie an ihr Haus gebunden fühlen und bestimmte heilige Erinnerungen haben werden."

Im vorigen sind die entscheidenden Grundgedanken des Werks ausführlich zu Wort gekommen. Indes wäre noch vieles andere hervorzuheben: so etwa die sehr interessante Kritik des modernen Intuitionsbegriffs, dann die — gegen gewisse Einseitigkeiten der Psychoanalyse und ihrer Theorie vom Unbewußten in der Kunst kritisch zu verwendende — Analyse des Verhältnisses von Kunst und Traum und die genaue Abgrenzung der Kunst als der Aktivität des wachenden und klarsehenden Geistes vom Traum, dem zügellos freien Spiel des schlafenden Gedankens. Ferner die wertphilosophische Begründung des Schönen, die Theorie der Kunstkritik, die Ablehnung der psychologischen Theorie der Gefühlsindifferenz und der Lehre von den Mischgefühlen und noch eine Menge anderer Gedanken, die mit den Grundthesen der hier vorgetragenen Kunstphilosophie in mehr oder minder engem Zusammenhang stehen. Aus Gründen des Raums ist es nicht möglich, näher auf all das einzugehen. Nur wenige Sätze aus dem Unterabschnitt „Die Vielfältigkeit der Kunst als Technik" seien hier angeführt, da sie sich als treffenden Einwand gegen ein in der gegenwärtigen deutschen Kunsttheorie sehr in Mode gekommenes, durch Übertreibung in Mißbrauch entartetes Verfahren, die „wechselseitige Erhellung der Künste" brauchen lassen. „Das Wort wird nie sagen können, was ein Gemälde sagt, und umgekehrt. Deshalb ist es ein Irrweg, wenn man behauptet, ein

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0201
gefördert durch die
DFG

musikalischer Begriff, den man bei einer Kritik von darstellender Kunst anwendet, oder ein Begriff aus der Malerei, dessen man sich bei einer Literaturkritik bedient, behielte die ihm eigene genau gleiche Bedeutung.“ Es ist sehr interessant, daß diese treffenden Ausführungen im Zusammenhang einer der sprachtheoretischen Erwägungen stehen, an denen das Werk reich ist. Obwohl Gentile die Ausdruckstheorie Croces und dessen psychogenetische Ineinssetzung von Kunst und Sprache, Ästhetik und Linguistik ablehnt, rücken doch auch bei ihm Kunst und Sprache aufs engste zusammen. Dabei scheint mir seine Kunstontologie nicht gebührend zu berücksichtigen, daß Sprache und Kunst verschiedenen Formbereichen und Sphären des geistigen Seins — dem objektiven und dem objektivierten Geist — angehören, um mit Nicolai Hartmann zu reden. Die soeben erwähnte sprachphilosophische Ausführung Gentiles ist gleichwohl bemerkenswert. Hier werden kennzeichnende Merkmale des Kunstwerks und der ästhetischen Wertsetzung überhaupt (Einzigartigkeit, Einmaligkeit, Unwiederholbarkeit) auf die Sprache übertragen, womit ein bedeutsamer Gedankengang der romantischen Sprachästhetik neu belebt erscheint. Jede Sprachfügung, jedes Wort sind etwas Einmaliges, das mit völlig gleichem Sinn nie wieder gesetzt werden kann. Synonyme gibt es nicht. „Spricht man mit der Genauigkeit, die für die Philosophie, d. h. für das volle und absolute Verstehen der Dinge, erforderlich ist, so sind zwei Worte verwandter Bedeutung nicht nur nicht Synonyme, sondern kein Wort ist Synonym seiner selbst; denn jedes Wort hat diese Bedeutung in diesem Zusammenhang, und dieser Zusammenhang ist immer Ausführung, die ein Gedanke ist, in der das Subjekt sich objektiviert.“ An anderer Stelle scheint der Sprachindividualismus Hermann Pauls — jedes Individuum hat seine eigene Sprache, es gibt daher nur Individualsprachen — zu interessanten literarästhetischen Neueinsichten weitergeführt. In einem Abschnitt, der dem Übersetzen gewidmet ist, steht zu lesen: Eine Sprache durch eine andere ersetzen, heißt ein Gefühl durch ein anderes ersetzen, heißt ein Kunstwerk als Ausgangspunkt benutzen, um daraus ein anderes zu machen. Aber mag auch der Leser die gleiche Sprache sprechen wie der Dichter, so ist das Wort „gleich“ nur ungenau verwendet; denn wenn auch Dichter und Leser Italiener sind, so sprechen sie doch nicht völlig die gleiche Sprache. „Jeder Schriftsteller hat seine Sprache, seine Worte, die alle in seinem Akzent klingen, die durch seine Seele beseelt sind und so einen Körper bilden, in dem jedes Organ in Beziehung zu allen anderen steht: jedes Wort hat so seinen Sinn im Zusammenhang, und alles, was er in diesem Zusammenhang sagt, ist einzig und unwiederholbar. So kommt es, daß, wer sich mit einer Sprache beschäftigt, ein Bedürfnis nach ebensovielen Wörterbüchern empfindet, wie es Schriftsteller gibt, an denen man eine Sprache studieren kann.“ Aber auch die literarische Schöpferpersönlichkeit ist noch nicht die letzte Einheit; denn sie bleibt in ihren verschiedenen Entwicklungsperioden nicht völlig die nämliche. Das Gesetz der Identität hat für die geistigen Bekundungen der lebendigen Persönlichkeit keine strikte Geltung. Und ein eben ausgesprochenes Wort muß heute nicht denselben Akzent haben, den es gestern hatte und den es übers Jahr haben wird. So müssen wir uns ständig das übersetzen, was wir gestern geschrieben haben.

Alle diese Ausführungen über die Einmaligkeit sprachlicher Fügungen und künstlerischer Schöpfungen (sowie der an sie sich schließenden nachschöpferischen Erlebnisse) sind uns hier deshalb wichtig, weil wir in ihnen kennzeichnende Bekundungen der erkenntnistheoretischen Grundeinstellung sehen können, aus der Gentiles ganzes Werk erwachsen ist: jenes dynamischen Idealismus für den die „Erfahrung“ stets etwas ist, was unter wesentlicher Beteiligung der schöpferischen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0202
gefördert durch die
DFG

Aktivität des Subjektes gemacht wird. Unser Verhältnis zur Außenwelt ist kein passives Hinnehmen gegebener Gegenständlichkeiten, kein mechanisches Reproduzieren und Abbilden; denn dessen Ergebnisse müßten ja in allen analogen Fällen übereinstimmen, während sie doch in Wirklichkeit je nach der Auffassungslage des Subjekts gewissen Veränderungen unterliegen. Das Verhältnis zu Sprache und Kunst liefert nur zwei besonders kennzeichnende Fälle für unsere Einstellung zur Welt des Seienden überhaupt. In den ontologischen Gedankengängen der deutschen Kunstphilosophie von heute wird mit überraschender Konvergenz der Erkenntnisse das erlebende Verhältnis zum Kunstwerk in ganz ähnlicher Weise angedeutet durch das Schlagwort von der „heraklitischen Struktur" der ästhetischen Sphäre (O. Becker, H. Lützeler): „dasselbe" Erlebnis „desselben" Subjekts „demselben" ästhetischen Gegenstand gegenüber ist nicht mit Sicherheit wiederholbar. Das Leben des Geistes kennt und duldet keine Wiederholungen. Ähnliches hat H. Bergson mehrfach betont.

Das vorliegende Werk zeigt den auch noch in der Übersetzung deutlich zur Geltung kommenden italienischen Denk- und Darstellungsstil. Merkwürdig mischen sich — wie vielleicht schon aus den absichtlich ausführlicher gehaltenen Zitaten erkennbar wurde — lateinische Nüchternheit und rationale Sachlichkeit der begriffsklärenden Arbeit mit der Gepflogenheit, an entscheidender Stelle ein Bild zu geben, und die philosophische Erörterung wird zufolge gewisser überschwenglicher Ausdrucksteigerungen nicht selten zu einem dichterischen Hymnus auf die Kunst. Indes wird das Gefühl des Fremdartigen für den deutschen Leser weitgehend dadurch gemildert, daß Gentile genaue Vertrautheit mit großen Persönlichkeiten der deutschen Philosophiegeschichte bekundet und sich in eindringenden Auseinandersetzungen mit deren Gedankengängen befaßt. Dazu kommt, daß gewisse Fragen, die das deutsche zeitgenössische Denken besonders beschäftigen, auch hier an wichtiger Stelle aufscheinen: so vor allem der Ganzheits- und Organismusgedanke, zu dem Gentile wohl mehr aus immanenten Nötigungen der gegenwärtigen Denksituation als in direktem Anschluß an die deutsche Gestalts- und Ganzheitstheorie gelangt ist. Die vorliegende Kunstphilosophie ist zur Gänze auf den Fundamentalsätzen einer Ganzheitsphilosophie aufgebaut. Die Einheit des Geistes, in welchem sich wissenschaftliches Denken und künstlerisch fühlende Gedankenarbeit verbinden und durchdringen, ist dem Verfasser wichtiger als das Trennende; die überzeugende Darstellung jener Einheit liegt ihm mehr am Herzen als das saubere Herausarbeiten der Sonderleistungen des Denkens, Fühlens und Wollens. Nichts wird entschiedener abgelehnt als die Nachwirkungen des vermögenspsychologischen Atomismus und seine überdeutlichen Sonderungen, die dem Leben des Geistes und seiner eigenartigen Wirksamkeit Gewalt antun. Das Kunstwerk ist eine in sich geschlossene organische Einheit und damit ein Symbol des Geistes, in welchem ebenfalls nichts unverbunden und vereinzelt existiert. Wer das Kunstwerk Silbe für Silbe buchstabiert, kann es nicht begreifen: Analyse ohne Synthese ist der Tod des Geistes, ganz besonders seiner künstlerischen Bekundungen. „Wer mit der Lektüre eines Buches beginnt, dem muß man vom ersten Wort an während des ganzen Verlaufs der Lektüre sagen: respice finem. Die Bedeutung der Teile liegt im Ganzen, und bevor man das Ganze nicht kennengelernt hat, kann man nicht sagen, man habe etwas verstanden. Und wenn in jedem Wort..., wenn in jeder Terzine das Motiv des ganzen Werks anklingt, wenn jedes Wort gemäß dem Akzent, mit dem man es (auch gedanklich) ausspricht, diese oder jene Bedeutung hat, — solange man nicht das ganze Werk gelesen und verstanden hat, kann man nicht ein einziges Wort verstehen." Gentile kommt im Zusammenhang dieses Gedankens zu allerhand über-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0203
gefördert durch die
DFG

schwenglichen Formulierungen: Eine Dichtung ist ein einziges Wort, ein unendliches und absolutes Ganzes; es ist nicht Teil eines größeren Ganzen, noch sind Teile in ihm. Diese Einheits- und Ganzheitsphilosophie wendet sich ständig gegen voreilige Scheidungen und isolierende Klassifikationen. Bei seinen eigenen Sonderungen von Kunst einerseits, Lebenspraxis, Philosophie, Wissenschaft, Religion, Sittlichkeit anderseits, von Verstand, Gefühl, Wollen und Phantasie verzichtet Gentile absichtlich auf die herkömmlichen, das Trennende mit einer gewissen pädagogisch nützlichen, sachlich nicht ganz zulänglichen Schärfe herausstellenden Formeln, um diese Scheidungen neu aufzubauen aus dem Geist seiner Einheitsphilosophie des Geistes.

Auf eine eingehende kritische Stellungnahme zu den hier vorgebrachten Gedanken müssen wir aus mehreren Gründen verzichten. Zunächst einmal würde die Kritik zwangsläufig den Charakter einer Auseinandersetzung mit dem hier vertretenen metaphysischen Grundstandpunkt annehmen müssen, was die Besprechung dieser Kunstphilosophie auf ein Gebiet überleiten würde, das außerhalb des Interessenkreises dieser Zeitschrift liegt. Und selbst wenn man diese grundsätzlichen Ausführungen nach Möglichkeit einschränkte, müßte man sich doch mit der gesamten Philosophie Gentiles auseinandersetzen, deren unablösbarer Bestandteil dieses kunstphilosophische Werk ist. Diese grundsätzliche Auseinandersetzung wäre auf keinen Fall zu vermeiden, denn hier handelt es sich um ein in sich geschlossenes, einheitliches, innerlich fast widerspruchfreies Denkgebilde, bei dem kaum anderes als der zentrale Aspekt zu kritisieren ist; hat man ihn aber einmal zugegeben, so bleibt wenig anderes zu tun, denn Unstimmigkeiten und Inkonsequenzen fehlen fast völlig.

Es wird natürlich Leser geben, namentlich solche, die von der „allgemeinen Kunstwissenschaft“ herkommen, die ungern die Vorteile der von der deutschen Forschung vorgenommenen Scheidung zwischen Ästhetik und Kunstwissenschaft (vor allem die dort durch Einschränkung der früheren Identifikation der Bereiche des Ästhetischen und des Künstlerischen gewonnenen genaueren Einsichten in das Wesen und die Leistungen der Kunst) aufgegeben sehen. Von ihrem Standpunkt wäre dann wohl noch einzuwenden, daß der hier bekundete absolute Idealismus mit seinen dialektisch-spekulativen Konstruktionen gerade auf kunstphilosophischem Gebiet abstrakt bis zur Unfruchtbarkeit bleiben muß und mehr dazu dient, gewisse Fundamentalfragen einer auch das Ästhetische einschließenden Gesamtontologie des absoluten Seins zu bearbeiten als die konkreten Denkanliegen der mit der Kulturtatsache „Kunst“ beschäftigten Theorie. Sehr vieles, was man in einer philosophischen Lehre von der Kunst gern erörtert sähe, wird von der souveränen Höhe des hier eingenommenen Gesichtspunkts aus entweder überhaupt nicht bemerkt oder es erscheint in einer derartigen perspektivischen Verkleinerung und Verkürzung, daß wenig mehr vorgebracht werden kann als einige höchst allgemeine Sätze. Allerdings bemerkt der Verfasser am Schluß, es sei ihm nur um grundsätzliche Fragen zu tun gewesen, deren hier erarbeitete Klärung zum Ausgangspunkt für neue Studien auf dem Gebiet der Ästhetik dienen soll. Er will somit der Anreger einer n e u e n Tradition kunstphilosophischen Forschens sein; die v o r h a n d e n e kommt indes bei ihm nur zu einem kleinen Teil gut weg. Ein scharfes, aber sehr eigenwilliges Denken gelangt hier auf Schritt und Tritt dazu, geläufige Erkenntnisse umzustoßen und gewisse altüberlieferte Einsichten in einer Weise neu zu deuten, deren Nutzen und Ertrag nicht immer einsichtig wird. Mehrfach werden bewährte und arbeitsbrauchbare Scheidungen preisgegeben. Der Begriff der Arbeitsbrauchbarkeit freilich würde von Gentile nicht als Rechtsgrund für eine zu übende Schonung anerkannt werden. Denn nichts ist ihm verhaßter als das Übertragen der

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0204
gefördert durch die
DFG

pragmatistischen Denkweise auf das Gebiet der reinen Theorie, deren leidenschaftlicher Anwalt er ist. Ganz folgerecht ist er dabei freilich nicht: den Geschichtsschreibern der Kunst (insbesondere der Literatur) gestattet er z. B. als „orientierende und heuristische Bestimmungen" gewisse von ihm selbst kurz vorher als „Pseudobegriffe" entlarvte Termini.

In der Geschichte der Philosophie ist Gentile vortrefflich bewandert und bei der Auswertung Leibnizscher, Hegelscher und Kantscher Gedankengänge (als Beispiel nenne ich die sehr interessanten Ausführungen über die Bedeutung von Kants erster Kritik für die Problemstellungen der Kunstphilosophie) gelingen ihm ausgezeichnete Entdeckungen. Die moderne deutsche Ästhetik und Kunstphilosophie scheint Gentile nicht im gleichen Maß zu kennen. Das wird aus manchem deutlich. Seine Ausführungen über die Katharsis lassen alles vermissen (oder nehmen nicht zur Kenntnis?), was von der deutschen Philosophie seit Bernays über diesen umstrittenen Begriff vorgebracht worden ist. Das Wesen von Freude und Schmerz wird einmal folgendermaßen bestimmt: was wir als Freude empfinden, ist unser Sein als lebendiges Sein; „daher gefällt uns alles, was unser inneres Leben zu begünstigen scheint ..., und all das mißfällt, was im Widerspruch zu ihm steht". Nun, das sind Gedankengänge, wie sie sich prägnanter geformt und plausibler begründet in der deutschen Einfühlungsästhetik finden, vor allem bei Lipps, wo die freudige Gemütsbefriedigung im ästhetischen Verhalten auf objektivierten Selbstgenuß zurückgeführt wird und die psychologischen Kategorien Freude und Schmerz durch den Vermittlungsbegriff der Einfühlung mit den ästhetischen Kategorien des Schönen und Häßlichen in einleuchtenden Zusammenhang gebracht werden. Wie bei Hegel verliert sich die Überschärfe der dialektischen Scheidungen gelegentlich in Glossomorphie, und wenn es zu Formulierungen kommt wie „Alles ist Kunst, soweit es Kunst ist", so sind das Bestimmungen, mit denen nicht mehr viel anzufangen ist. Die Darstellung dieses kunstphilosophischen Systems ist, wie ich schon erwähnt habe, logisch sehr klar und konsequent. Mir ist nur ein wesentlicher Widerspruch aufgefallen. In dem Abschnitt „Die angebliche Veräußerlichung des Kunstwerks" sagt der Verfasser sehr richtig: „Wie die Sprache und die Technik, so muß als Voraussetzung der Kunst jedes physische Mittel (Klang, Farbe, Stein, Marmor) betrachtet werden, dessen der Künstler sich in seiner Kunst bedient, nicht, wie man gesagt hat, um sein Phantasiegebilde zu veräußerlichen, sondern um es zu schaffen." Damit ist eine der deutschen Kunstphilosophie sehr geläufige Ansicht ausgesprochen, der echte Künstler erlebe und konzipiere bereits in seinem Material und der daraus fließenden Technik. Es gibt also nicht eine einzige (die) künstlerische Erlebnisweise, die sich bei jedem Künstler, gleichgültig ob Maler, Architekt, Dichter und Musiker, gleicherart vorfände und sich erst später bei der Umsetzung in das Material einer bestimmten Einzelkunst und durch die Projektion auf die betreffende Technik differenzierte. Wie verträgt sich aber mit dieser unleugbar richtigen Einsicht, daß Gentile ähnlich wie Croce die Vielfalt der Künste leugnet und auf der absoluten Einheit der Kunst besteht? Natürlich gibt es „die" Kunst, wie es „die" Sprache gibt, aber nur als philosophisches Universale, auf der Ebene zusammenfassender theoretischer Abstraktionen, nicht in lebendiger Wirksamkeit: noch nie hat sich ein Mensch mit den anderen in der Sprache verständigt, noch nie ein Künstler schlechthin (der nicht Maler, Architekt, Dichter usw. gewesen wäre) in der Kunst etwas Erlebniswirksames geschaffen. Und so behält neben der höchsten Abstraktion „die Kunst" auch die vielgliedrige Gruppe der Einzelkünste nicht nur ihre praktische Existenz, sondern auch ihre theoretische Geltung in einem System der Kunstphilosophie. Sicherlich ist es die eigentliche Aufgabe des Philo-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0205
gefördert durch die DFG

sophen, über die Kunst Aussagen zu machen, aber dabei darf zweierlei nicht vergessen werden. Erstens bieten auch die Einzelkünste genügend philosophische Probleme, zweitens muß der oberste Einheitsbegriff „die Kunst" durch eine Abstraktionsleistung gewonnen werden, die das Erfahrungstatsachenmaterial sämtlicher Einzelkünste gleichmäßig heranzieht und deren Verallgemeinerungen daher auf alle Künste in gleicher Weise passen. Und eben diese beiden Gesichtspunkte dünken mich in dem vorliegenden Werk nicht entsprechend berücksichtigt. Die philosophische Problematik der Einzelkünste ist gewaltsam beiseitegeschoben und die allgemeinsten Aussagen über die Kunst scheinen mir ganz vorwiegend vom Erfahrungsboden der Dichtkunst aus gewonnen; die anderen Künste sind weit weniger herangezogen. Die Verschiedenheit der Künste wird hier — was bei dem tiefgreifenden Unterschied von dinglichen und Stimmungskünsten sicher unzulässig ist — auf eine Verschiedenheit der Techniken reduziert; was Lessing über den Unterschied von Dichtung und Bildkunst sowie über die Grenzen der Künste sagt, wird lediglich als auf der Ebene des Technischen gültig angesehen. „Groß ist die Zahl der Techniken, einzig die Kunst in ihrem wesentlichen ästhetischen Charakter. Die Vielzahl der Künste ist die gleiche Vielzahl der Techniken, in der die Kunst sich verwirklicht. Die herkömmliche Einteilung der Künste und ihre Untereinteilungen sind das Ergebnis einer außerhalb der Kunstwerke stehenden Betrachtungsart, die die Kunstwerke entsprechend den ihnen gegenüber angewandten technischen Mitteln betrachtet." Darauf ist zu entgegnen, daß die Materialien, Techniken, Wirkungsarten und -weisen nichts außerhalb der Kunst Liegendes sind und seit Aristoteles zu einer brauchbaren Systematik der Künste verwendet werden. Außerdem gehen Einteilungen wie die von dinglichen und Stimmungskünsten, Raum-, Zeit- und Raumzeitkünsten nicht auf Technisches und nicht vom Technischen aus. Gentile hält demnach die Einteilung der Einzelkünste, um die sich die deutsche Kunsttheorie (M. Dessoir, E. Utitz, R. Müller-Freienfels), desgleichen die polnische (Kasimir Wize) und spanische (Urries y Azara) mit Erfolg bemüht haben, für leere Phantasterei. Ähnlich hatte Croce geurteilt. Nach Gentile gibt es nicht fünf Künste, auch nicht sechs oder hundert, sondern unendlich viele, und eine Einteilung der Künste ist ein müßiges Beginnen. Da jedes Kunstwerk seine eigene Technik hat, kann jedes als Kunst für sich genommen werden. Mit dieser Auffassung, die sehr wohl zu dem stimmt, was Gentile immer wieder über die Einzigartigkeit und Unwiederholbarkeit im Bereich der ästhetisch-künstlerischen Wertsetzungen und -erlebnisse vorbringt, ist er also nur konsequent. Allein diese Konsequenz nimmt doch gerade hier bedenkliche Formen an und es ist anderseits auch wieder merkwürdig, daß ein Philosoph von solcher Kraft des synthetischen Denkens auf das Verfahren der verallgemeinernden Abstraktion, des Heraushebens und Betonens der wesentlichen Gemeinsamkeiten sowie des Zurückstellens der mehr zufälligen Verschiedenheiten verzichtet. Auch bei den sogenannten Literaturgattungen, die von Gentile innerhalb eines beschränkten Geltungsbereichs anerkannt werden, betrifft doch das fundamentum divisionis nicht das Wesen der Dichtung, sondern nur technische Differenzen. Nach Gentiles Ansicht nämlich. Wir möchten hier tiefere Unterschiede am Werk sehen. Die Selbständigkeit der psychischen Ursprünge und Wirkungen der Dichtungsgattungen kann heute doch wohl als erwiesen gelten; hier bekunden sich typische charakterologische Verschiedenheiten der Schöpferpersönlichkeiten sowie kennzeichnende Unterschiede der literarischen Darbietungsformen und Erlebnisweisen, Differenzen, die nicht zufällig, sondern im Wesen des dichterischen Schaffens und Genießens begründet sind. In diesem Zusammenhang werden von Gentile Fragen erörtert, die für uns längst keine mehr sind, etwa ob der Kunstcharakter einer Dichtung an der Versform

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0206
gefördert durch die
DFG

hänge oder ob ein Drama in Prosa und der Roman als poetische Kunstwerke anzusprechen seien. Natürlich fällt die Antwort dann so aus, wie sie ausfallen mußte, allein schon die Fragestellung und die daran gewendete Erörterung war überflüssig. Die hier verwendete Stiltypologie kommt über die Antithese von klassischer (vernunftgeklärter, regelgezügelter) und romantischer (unmittelbar gefühlsmäßiger) Kunstart nicht hinaus und ignoriert damit so ziemlich alles, was die vorgeschrittenen dualistischen und pluralistischen Typentheorien unserer Tage an Einsichten erbracht haben.

Genug indes der Einwände. Sie können und sollen den starken Eindruck vom Wert dieses Buches nicht aufheben oder auch nur wesentlich beeinträchtigen. Wer das vorliegende Werk durcharbeitet, wird das zwingende Gefühl haben, mit einem ebenso scharf- wie tiefsinnigen Denker, einer echten Philosophenpersönlichkeit von Kraft und Eigenart in Berührung gekommen zu sein. Und ebenso sicher ist die metaphysisch-ontologische Grundkonzeption, auf die es dem Verfasser vor allem ankam, der Einbau der Kunst in das absolute Sein und das Reich der gesamten Geistigkeit, in eigenartiger und innerlich bestandfähiger Weise durchgeführt worden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0207

gefördert durch die
DFG

Besprechungen

Mario Pensa: Stefan George, saggio critico. Bologna 1935 — XIII; Nicola Zanichelli.

Nach einem kurzen Lebens- und Umweltabriß gibt Pensa eine inhaltliche wie Formfragen umfassend abhandelnde Gesamtdarstellung des Georgeschen Werkes. Pensa spürt der Kunst des jungen George mit anerkennenswertem Willen des Einfühlens nach, seine Wertungen werden aber gewiß den Absichten des Dichters mehrfach nicht gerecht, weil er diesen nicht an sich, sondern zu stark in bezug auf andere Lyriker betrachtet. Wo es sich um ganz scharfe Gegensätzlichkeiten oder vielleicht richtiger um geschlossene Andersheiten handelt, kann das Verfahren fruchtbar werden; beispielsweise im Falle Liliencron. Wo aber sozusagen stillschweigend allgemeine und etwas verschwommene ästhetische Kategorien unterlegt werden, kann George nicht im tiefsten erfaßt werden. Man freut sich dann, daß Pensa doch zuletzt unversehens gute Wesensbeschreibungen Georgescher Gedichte ungeachtet manchen Umwegs liefert (z. B. die vorausdeutenden Ausführungen zum Bande „Die Fibel").

Pensa versteht, George in weite Zusammenhänge der europäischen Literatur einzureihen, und vor allem zur Formerkenntnis sind die Vergleiche mit der Kunst des Petrarca und etwa des Barocklyrikers Rudolf Weckherlin unmittelbar förderlich. Andererseits ist dem italienischen Betrachter das allerdings starke Willensmoment im Georgeschen Schaffen befremdlich, ja er findet es (sicherlich nicht ganz berechtigt) Leben tötend. Georges Schaffen ist Pensa weitgehend „zu gedacht" oder auch (Interpretation des „Jahres der Seele") zu ausschließlich auf das Ich des Dichters gerichtet. Pensa stellt etwa gegenüber: Novalis bezeichnet als Liebe das Verlangen nach dem Unendlichen, woraus bei George ein Verlangen nach dem Ich werde. Pensa sieht bei George immer (nur) Geist, wo er Leben erwartet und wünscht. Doch fragt sich sehr, ob solche Beurteilungsmaßstäbe, die bei andern gewonnen wurden (etwa dem durchaus übertreibenden Ludwig Klages), George gerecht zu werden vermögen. Ausgezeichnet in ihrer Ergiebigkeit sind die Formanalysen Georgescher Gedichte. Es ist aber auffällig, wie — sozusagen unsicher — Pensa in großer Bewunderung und schroffer Ablehnung dem Georgeschen Wesen und Werk gegenübersteht. Er müht sich liebend und fühlt sich mehr als einmal entsetzt zurückgestoßen (Beispiel: Bemerkung zum Jahr der Seele, S. 152 oben). Aus der Fülle feiner Bemerkungen darf vielleicht die zum „Siebenten Ring" besonders herausgehoben werden, wo auf Georges inneres Drama abgehoben ist (S. 183). Pensa findet als Kern Georgeschen Seins und Wollens die Steigerung des Ichs ins Transzendente, das Ich werde sich selbst zum Gott. Man kann die Dinge (vielleicht) so sehen, doch empfinde ich dazu keinen inneren Zwang aus dem Gegenstand. Etwas zu handfest stofflich und darum methodisch anfechtbar dünkt mich die Würdigung der Verse „An Sabine" S. 189. Es ist die etwas primitive Fragestellung: was war

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0208
gefördert durch die
DFG

wirklich, und was hat der Dichter daraus gemacht? Und man ist dann recht überrascht, S. 229 und 298 sehr feine Bemerkungen Pensas selbst dagegen zu finden.

Pensa empfindet allenthalben sichtlich Beklemmungen vor mancher Georgeschen Abgründigkeit; aber ob diese oder eine andere, das Abgründige als solches dürfte etwas sehr Deutsches sein (durchaus nicht etwa zum Vergnügen der Deutschen selbst!), was Nichtdeutsche immer wieder beunruhigt, ja ängstigt. Und hier liegt wohl eine kaum überschreitbare Grenze, bei Wahrung bewußter eigener Art, zwischen deutscher und anderer, das heißt hier: romanischer Wesenheit.

Bedauerlich ist, daß Pensa die Burdachsche Auslegung des allgemein geistesgeschichtlichen Begriffes „Renaissance" anscheinend nicht kennt, der auf Stefan Georges „Stern des Bundes" vielleicht nicht unergiebig angewendet werden könnte (vgl. Pensas Ausführungen etwa S. 206). Auch der von Pensa gebrauchte Begriff celebrazione dell' unione mistica dell' amore hätte noch stärker ausgewertet werden können (vergleichsweise oder antithetisch, inhaltlich wie vor allem formal, etwa zum Angelus Silesius, da Pensa schon den Weckherlin bemüht hat). Zu rühmen ist im ganzen das Feingefühl, mit dem Pensa hier Persönliches und Künstlerisches schonend berührt. — Die Hellsichtigkeit Stefan Georges für die heillose Lage deutschen Geisteslebens unmittelbarster Vorkriegszeit ist leider gar nicht betont, obwohl der im hohen Sinne politische Charakter Georgeschen Dichtens in den Werken nach dem „Stern des Bundes" gut gewürdigt wird. — Hatte der zweite und Hauptteil der Monographie erstlich das Georgesche Ich historisch in der Analyse von Form und Gehalt der chronologisch vorgeführten Werke zu deuten und einzuordnen unternommen, so gibt ein zweiter Unterabschnitt eine mehr phänomenologische Kennzeichnung der Gesamthaltung, indem er das Io volontario, Io sensuoso und Io amante darstellt. Die umfassenden Darlegungen sind ergiebig vielleicht noch mehr zu uns selbst belehrendem Widersprechen, als um Pensa zuzustimmen. Oder ist es Lässigkeit, Georges Schaffensweise und Wirkung hinzunehmen als nun einmal so daseiend, in weiterem Ausmaß als Pensa es selbst tut? Bei der Würdigung des Georgeschen Ausdrucksmaterials scheint die Zuteilung unter die Gruppen des Archaischen, Mundartlichen oder Neugeschaffenen weder genau noch durchweg richtig. Bemerkenswert ist Pensas Wertung der Georgeschen Dante-Verdeutschung als: die beste. — Methodisch läßt sich noch dieses hinzufügen: Schillers Begriff des sentimentalischen Dichters mußte sich Pensa eigentlich sehr bald aufdrängen, indessen finde ich ihn ganz nebenbei gebraucht erst S. 270. Die Formbetrachtung, die Pensa bis zuletzt sorgsam durchführt, ist kunstwissenschaftlich sehr anregend, obwohl wir aus dem reich ausgebreiteten Material oft ganz andere Folgerungen ziehen möchten. Bleibt noch zu sagen, daß eine umfängliche Bibliographie, der nichts Wesentliches entgangen sein dürfte, das Buch in willkommener Weise rundet.

Außer sachlichen Versehen (z. B. als Georges Geburtsort wird das freilich bekanntere Rüdesheim statt des unbekannten, südlich gelegenen Büdesheim, als Sterbeort einfach presso Losanna statt Minusio bei Locarno angegeben) ist auch bei diesem Band ein wirkliches Übermaß an Druckversehen äußerst lästig; das eigene sehr kleine Berichtigungsverzeichnis bringt neue Irrtümer und ist zudem gänzlich unvollständig.

Wissenschaftlich allgemein und methodisch noch stärker beeindruckt als von jenem ersten Bande gesammelter Pensascher Aufsätze zur zeitgenössischen deutschen Dichtung legt man dieses fleißige Buch ernstlichen Mühens eines Ausländers um Erkenntnis und Deutung eines unserer interessantesten Geister als eine schöne Gabe des Verstehenwollens dankbar aus der Hand, eine Gabe, die an Wichtigkeit

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0209
gefördert durch die DFG

für unsere Selbsterkenntnis wie das allgemeine kunstwissenschaftliche Forschen gar nichts einbüßt, wenn der deutsche Leser eine andere Seh- und Wertungsweise mehrfach geltend machen wird.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Hans Kern: Georg Friedrich Daumer, der Kämpfer für eine deutsche Lebensreligion.
C. A. Pfeffer: Venus und Maria; eine Eichendorffstudie als Beitrag zur Wesenserkenntnis des Dichters.
Hans Eggert-Schröder: Mörike, ein Meister des Lebens. — Das deutsche Leben, Bände 2, 3 und 4. Widukindverlag, Alexander Boß, Berlin-Lichterfelde 1936.

Ludwig Klages hat die begriffliche Scheidung aufgebracht: alle möglichen Weltauffassungen seien zu ordnen in solche des überwiegenden Logos und in solche des die Haltung bestimmenden Bios. Das logozentrische Denken habe seit Platon die abendländische Seinsgestaltung bestimmt, das biozentrische habe dazu parallel immer bestanden, aber unter viel Verschüttung nur sehr gehindert und unvollständig sich auswirken können, und bedürfe einer grundsätzlichen Befreiung. Der Wirksamkeit biozentrischer Weltschau im Bereiche des deutschen Lebens nachzuspüren, setzt sich eine von Hans Eggert-Schröder im Widukindverlag (Alexander Boß) veröffentlichte Schriftenreihe zum Ziel, die als Heft 2—4 die oben genannten bringt.

Hans Kern veröffentlicht eine interessante lebens- und gedankengeschichtliche Studie über den Kaspar-Hauser-Erzieher Daumer, einen der vielen deutschen Christentumsgegner aus dem 19. Jahrhundert. Eine Beziehung zur Kunstwissenschaft besteht freilich nicht.

Eine förderliche Skizze zu Eichendorff liefert im Anschluß an Klagessche Bemerkungen und Vorarbeiten Martin Nincks C. A. Pfeffer, in welcher er ein Urerlebnis des Zwiespaltes Venus und Maria, von Sinnenglück und Seelenfrieden, irdischer und himmlischer Liebe bei Eichendorff als dessen ganzes Leben bestimmend und in seinem dichterischen Schaffen durchgängig vorhanden und ausgedrückt recht eindrucksstark nachweist. Die Studie trägt mehr präludierenden Charakter als abschließende Form. Besonders bedauerlich spürt man das gegenüber den feinen Bemerkungen, wie sich dieser Grunddualismus auch sprachkünstlerisch deutlich um die beiden Pole lagert, also als fein durchdacht erweist. Die Tatsache von Eichendorffs Lebensgestaltung scheint mir aber durchaus ein Gegenbeweis zu Pfeffers Absichten und Behauptungen zu sein. Literatur- und kunstwissenschaftlich ist die Arbeit gleichwohl ergiebig.

Dasselbe gilt nicht weniger von einer zart- und verständnisvoll dem Lebenswerk (dieses in einem sehr wörtlichen Verstande gemeint: das Leben als ein Werk, als ein sich Auswirkendes und Abwickelndes!) Eduard Mörikes nachspürenden Untersuchung. Das Material findet durch Hans Eggert-Schröder eine erhellende Ausdeutung, nur scheint mir die Folgerung Schröders aus dem allem nicht zwingend. Ich kann in Mörike nicht den Lebenshelden sehen, den Schröder preist; mir fehlt dort der Wille zur Entscheidung. — Freilich liegt das nicht an Schröders sorgfältiger Methode, sondern an der (außerwissenschaftlichen) Weltsicht. Es liegt im ehrlich zutage tretenden Sinn der Schriftenreihe, Christentumsfeindlichkeit nachweisen zu wollen, dabei voraussetzend die Klagessche Formel, der Geist sei der Widersacher des Lebens, welches nur Seele vertragen könne, um es selbst zu sein,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0210
gefördert durch die DFG

dagegen dem Logos vergewaltigt erliege. Weltanschauungen kann man meines Erachtens nicht beweisen. Man kann mit mehr oder noch wahrscheinlicher minderem Ertrag wohl darüber diskutieren. Hier ist dazu nicht der Ort. Nur einige Fragen seien Klages entgegengehalten und seinem Schülerkreis, der das iurare in verba magistri nicht immer erfreulich und überzeugend betreibt; will man etwas besonders eindrucksvoll vor Augen bringen, so bemüht man sich nicht mehr selbst, sondern dann stellt wie ein noli me tangere ein Wort des verehrten Meisters zur rechten Zeit sich ein.

Was versteht man denn eigentlich unter Christentum, was leidlich objektiv jenseits eines gerade zum Hausgebrauch geeigneten und mit jeder erdenklichen Abneigung durchtränkten Begriffs liegt; denn Christentum ist nicht gleich Kirche für den Nichtkatholiken, ist auch nicht Protestantismus usf. Ist ein Werkzeug zur Lebensgestaltung wie der Geist darum untauglich, weil irgendwer es einmal oder auch dauernd mißbraucht? Rührt der Klagessche Ekel nicht etwa daher, daß er sich selber irgendwann am Geist übernommen hatte, und verabsolutiert er aus seinen Untersuchungen und Überlegungen nicht an sich richtige Erkenntnisse seinerseits in einem ganz lebensfeindlichen Sinn? Das Leben ist wohl reicher als eine Summe von Geist und Seele und umfassender, als um sich nur aus einem beider zu speisen. Man kann hier endlos weiterfragen und einwerfen ...

Mir liegt indessen daran, auf die vieles versprechende, in den vorliegenden Heften durchaus fesselnde Schriftenreihe aufmerksam zu machen. Sie zu verfolgen, möchte belehrend sein.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Mario Pensa: La letteratura tedesca contemporanea. Volume primo. Bologna 1935 — XIII; Nicola Zanichelli.

Dieser erste Band von mehreren beabsichtigten beginnt mit einem Überblick über die deutsche Literatur von 1910 bis 1935: Ausklang der Impressionskunst, vorherrschender Expressionismus und von 1925 bis gegen 1932 Neue Sachlichkeit, wonach mit dem Umbruch neues Schrifttum zum Lichte drängt, ohne aber vielfach seine Herkunft verleugnen zu können. Wenn Pensa sich im Vorwort entschuldigt, daß diese Aufsätze viele Einzelfragen außer Acht lassen, da sie zunächst der Leserschaft einer Zeitschrift vorgelegt waren, so darf man ihn beglückwünschen, daß er so umsichtige und fachlich wertvolle Arbeiten über einen nichtitalienischen Gegenstand einem literarisch interessierten weiteren Kreis in Zeitschriften unterbreiten kann.

Pensa unterbaut seine Darstellung mit Hinweisen auf die gleichzeitige philosophische Lage des deutschen Geisteslebens und sieht die Entwicklung Rilkes als besonders klaren Ausdruck des Übergangs vom Impressionismus zum Expressionismus. Die immer stärkere Wendung zum Kosmischen ist das Entscheidende im Denken und Dichten des einzelnen wie der Gesamtheit. Aus Beobachtung der Erscheinung wird Schau des Wesens. Das impressionistisch neoromantische Ich wird abgelöst durch ein neues brüderliches Du und Wir. Pensa sieht als Merkmale dieser Ausdruckskunst eine starke Verwandtschaft mit dem Barock des XVII. Jahrhunderts und die Formgebung einer „absoluten Kunst", abgelöst von der üblichen Sprachform mit Artikel, Adjektiv und Konjunktion, verdichtet auf Verb, auf Handlung und dynamische Intuition. Lyrik ist die eigentliche Ausdrucksform des Expressionismus. Pensa mustert die Träger wie die Absichten des Expressionismus mit Kritik. Es ist interessant, daß eine Reihe von Ausdrücken der Kunstlehre

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0211
gefördert durch die DFG

dieser Zeit, alle Zusammensetzungen mit Ur-, ferner Lebensanschauung, Weltanschauung, Stimmung immer als deutsche Zitate gegeben werden, also wohl unübersetzbar sind. — Mit guter Umsicht werden die inneren Kräfte der Jahre neuer Sachlichkeit abgetastet; aber es sind schließlich der bloßen Namen und Werkaufschriften viel zu viele, ohne wirklich weiter helfende Kennzeichnungen. Für einen Ausländer müssen das leere Schälle bleiben! Da Pensa selbst gelegentlich auf das Rasseproblem anspielt, fragt man sich, ob die Fülle und Undurchdringlichkeit nicht hätte methodisch durch diese Fragestellung oder das landschaftliche Betrachtungsprinzip Josef Nadlers vermieden werden können, ob nicht die Generationenfrage Julius Petersens oder ein anderer kunstwissenschaftlicher Maßstab methodisch streng angewendet auch diesem Essai zu letztlich größerem Ertrag verholfen hätte? —

Ein aufschlußreicher Satz: „Diese Figur des Kameraden ist die Keimzelle so des Fascismus wie des Nationalsozialismus“ (S. 47). Aus dem Reichtum an Nebenbemerkungen spricht eine überaus liebevolle Aufmerksamkeit auch außerliterarischen Dingen deutscher Zeitgeschichte gegenüber und eine energische Vertiefung in das nationalsozialistische Staats- und Kulturwollen. Die Darstellung des nationalsozialistischen Kunstgestaltens und -wertens gründet sich auf eine durchaus nicht alltägliche Kenntnis der Quellen. Pensa sieht zusammenfassend das Neue nicht nur in neuen Namen, sondern in den neuen Wertsetzungen.

Für Pensas persönliche Eigenart noch aufschlußreicher sind die sich anschließenden Aufsätze über Erwin Guido Kolbenheyer, Hans Friedrich Blunck, Hans Carossa, Paul Ernst, Stefan George (eine Schau über das Schrifttum des „Kreises“). Daran gefügt sind eine Folge Bemerkungen zum deutschen Klassizismus und in einem Anhang bemerkenswerte Fragen zur Jean-Paul-Forschung, die Pensa in eine kluge Prüfung der neuen wissenschaftlichen Jean-Paul-Literatur ausklingen läßt.

Es ist unter anderm recht ergiebig zu sehen, wie der Italiener Pensa die so überaus deutsche, umständliche Erzählweise etwa Kolbenheyers nicht durchaus versteht und darum als Enttäuschung ablehnt. Er geht mit zu sehr vorgefaßten Maßstäben an allerdings schwierige Erörterungen gerade deutscher Kunst heran. Die Romane, kurz gesagt, sind ihm zu philosophisch, wo er mehr erzählerische Aktion erwartet. Aber sind nicht gerade die ganz großen deutschen Romane durchweg breit weltanschaulich angelegt, und liegt in einer gewissen, uns gar nicht absonderlichen Umständlichkeit der Form nicht gerade der Ausdruck ihrer Deutschheit?

Die Pensaschen Aufsätze greifen jeweils eine dem Verfasser wichtige Reihe dichterischer Werke heraus und verzichten auf Vollständigkeit, ohne daß dabei der deutsche Leser sich überzeugt fühlte, daß in solcher Auswahl Pensa den Gegenstand wenigstens stellvertretend ganzheitlich zum Ausdruck zu bringen vermocht habe. So kommt der Lyriker Kolbenheyer oder der Lyriker und Dramatiker Blunck doch zu kurz. Ausgezeichnet wie der ganze Essai scheint die erste Würdigung Carossas: „Ciò che in Germania richiama sempre più l'attenzione sull' arte e sulla personalità di Hans Carossa, è il tono semplice e profondo di tutta la sua poesia, la schietezza e la sanità della sua concezione della vita.“ Zu Carossa scheint Pensa ein besonders inniges Verhältnis zu besitzen, wie die außerordentlich gut gewählten Zitate zur Wandlung vom Doktor Bürger in den Arzt Gion erweisen. Es fällt aber auf, daß ihm gegenüber Pensa durchaus von der Gedankenwelt und viel weniger von der Formwürdigung ausgeht als bei den übrigen Autoren. Auch Paul Ernst spricht den italienischen Forscher stark an, vorzüglich im formalen Durchbilden seiner Gedankengefüge und Werke. Pensa verfolgt vergleichend hier ein florentinisches, ein giotteskes Moment des Gestaltens. Die Herausarbeitung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0212
gefördert durch die DFG

Stefan Georgescher Haltung erfolgt durch eine kritisch gediegene Wertung der Veröffentlichungen aus dem „Kreis"; dem Dichter selbst widmet der Gelehrte überdies ein eigenes Buch (Bologna 1935 bei Zanchielli). — In dem fesselnden Aufsatz über Jean Paul gehört zum Bemerkenswertesten, daß Pensa der Herbert-Cysarzschen Betrachtung der Barockdichtung die Überwertung der Werkgestalt zuungunsten der geistigen Gesamthaltung des Zeitalters vorwirft; der Romane dem Deutschen!

Eine recht empfindliche Belastung des Äußeren der schönen und lehrreichen Aufsatzfolge sind allerdings die weit mehr als hundert teilweise unentwirrbaren Druckversehen, vor allem bei den deutschen Zitaten. Den angekündigten Bänden, meiden sie diesen Mangel, wird man mit ungeteilt dankbarer Teilnahme entgegensehen.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Paul Clemen, Lob der Stille. Druck und Verlag von L. Schwann, Düsseldorf. Geb. 1.80 RM.

Der Bonner Kunsthistoriker legt als Siebziger seinen Freunden und, wie die Widmung sagt, sich selbst ein kleines liebenswertes Buch als Festgabe auf den Tisch. Ein sehr persönliches Buch, in dem er mit der kündenden Freude des Weisen auf die drei ewigen Schwesterquellen des Heils und der Kraft hinweist: auf Stille, Schweigen, Einsamkeit, aus deren jeder und am reinsten und reichsten aus ihrer Dreieinigkeit das Leben nach Innen und aus dem Innern wird, die Sammlung und Spannung des Schöpferischen sich ballt und im weitesten Betracht das Religiöse sich erhebt. Das kleine Buch ist psychologisch erfahren und voll Belesenheit; es schenkt und mahnt immer nur aus erlebter Erkenntnis. Man darf vermuten, daß seine gültige und beglückende Wahrheit dem „Septuagenarius" aus wichtigstem Erlebnis, aus dem Berufserlebnis gewachsen ist: aus langer, andächtig versunkener Kunstbetrachtung; bedingt doch gerade sie die Hingabe in Stille, Schweigen und Einsamkeit. Sie wurde — wenn es erlaubt ist, zu deuten —, da nichts für sich besteht, dem Schauenden zur umfassenden Weltschau, die für alles wesenhaft empfangende und wirkende Leben die gleichen Quellen erkannte. Der verehrte Siebziger sei bedankt und begrüßt.

Berlin. Victor von Kohlenegg.

Paul Niemeyer: Die Sentenz als poetische Ausdrucksform vorzüglich im dramatischen Stil. Untersuchungen an Hand der Sentenz in Schillers Drama. (Germanische Studien, Heft 146.) Ebering, Berlin 1934. XIII und 159 S.

Im Gefolge eindringender Beschäftigung mit der Wesensart der dichterischen Gattungen und mit dem Sinn der einzelnen Stilelemente, die etwa in die letzten zwei Jahrzehnte fällt, ist in den letzen Jahren im besonderen eine Betrachtung der so lange ungeklärten „kleineren" Gattungen und jener Stilelemente von einem gewissen Eigenwert und einer gewissen Selbständigkeit einhergegangen, die mitunter den Anschein erwecken, als seien sie selbst kleinste poetische „Werke" oder Zentren, die ihre Umgebung überstrahlen und beleben. Wir verweisen etwa auf A. Jolles' „Einfache Formen" (1929), auf Petsch' Forschungsbericht „Zur Lehre von den ältesten Erzählformen" (Dichtung und Volkstum 1934), auf Pongs' Werk

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0213
gefördert durch die DFG

über das Bild (1927), auf Th. Erbs Untersuchung der Pointe in der Dichtung von Barock und Aufklärung (1929), auf unsere Arbeiten über das Wortspiel (D.V.J. 1931) und den Aphorismus (Zs. f. Ästhetik 1933). Ihnen reiht sich die vorliegende an[1]).

Niemeyer unternimmt eine Analyse des Wesens der Sentenz als reiner Form, indem er den Bedürfnissen und Zügen dieser poetischen Ausdrucksform in Gehalt, Haltung, innerer und äußerer Form, sowie den Voraussetzungen und Vorgängen des Schaffens im Dichter nachforscht. Bevor wir auf die Würdigung dieser schönen Arbeit eingehen, sei ein grundsätzlicher Einwand vorgebracht, damit wir uns ihrer Anerkennung dann um so vorbehaltloser widmen können: Sie behandelt keineswegs, wie es im Titel heißt, „Die Sentenz als poetische Ausdrucksform vorzüglich im dramatischen Stil", sondern a u s s c h l i e ß l i c h die Sentenz im Drama, und zwar in dem Schillers, behauptet aber dabei stets, die Gesetze der Sentenz überhaupt darzustellen. Eine Einleitung begründet dies außer mit praktisch-methodischen Erwägungen aus einer „höheren Berechtigung": Im Drama werde „... die Sentenz besonders lebendig, wo wir sie gesprochen vernehmen, gesprochen als Wort einer vor unseren Augen gegenwärtigen poetischen Gestalt; lebendig wird sie hier durch ihre ‚pragmatische' Bedeutsamkeit — wenn sie auch meist den höheren ‚dramatischen' und bisweilen den ‚idealen Nexus' vertritt" (S. VII). Aber alle diese Anforderungen an „die" Sentenz, die von der dramatischen am vollkommensten erfüllt werde, sind doch nur aus der dramatischen selbst abgeleitet! Der Zirkel ist vollkommen; aber nicht jener unvermeidbare, dem jede kunstnahe Gattungsuntersuchung verfällt und von dem auch in unseren eingangs erwähnten Arbeiten die Rede ist; sondern er rührt ausschließlich aus dem Mißverhältnis zwischen Titel und Gegenstand (oder zwischen Gegenstand und Methode) der Arbeit her. (Das Argument S. IX, daß sich Wesenszüge des Dramas in der Sentenz besonders deutlich aussprechen, beweist doch keineswegs, daß umgekehrt alle Wesenszüge der Sentenz gerade im Drama besonders deutlich würden, und darauf kommt es an.) Wir können dem nicht zustimmen, daß in der Epik, wenn die Sentenz als Wort des Dichters im berichtenden Passus steht, „... ihr Auftreten in seiner ästhetischen Problematik vermutlich nicht wesentlich anderer Art als bei der vom Dichter ins Drama gesprochenen Sentenz ..." sei (S. X). Gewährt doch der Roman — seiner Naturform nach zum stillen Lesen bestimmt — ohne irgend einen Bruch mit seinem Wesen die Möglichkeit des Innehaltens und Nachdenkens, während der dramatische Dialog weiterfließt und die Wirkung der Sentenz verkürzt.

Hat man sich einmal über diese grundsätzlichen Bedenken hinweggesetzt und beschlossen, die Untersuchung aufzufassen als das, was sie ist, eine Untersuchung der Sentenz im Drama ohne Beweiskraft für die Sentenz als poetische Ausdrucksform, dann bedeutet ein zweiter Einwand weniger: daß vom Drama wieder fast nur das Drama Schillers betrachtet wird, aber wieder mit dem Anspruch auf eine über Schiller hinausgehende Gültigkeit. Prinzipiell angreifbar, erweist diese Methode hier praktisch doch ihre Brauchbarkeit, weil der Sentenzenreichtum des Schillerschen Werkes so groß und vielfältig und unter den verschiedensten Gesichtspunkten betrachtbar ist und auch betrachtet wird, daß man aus ihm tatsächlich eine Anschauung der Sentenz überhaupt gewinnt. Nur müßte sich der Verfasser klar sein, daß sich ihm eine Idealform der Sentenz durch Auswahl aus diesem Reichtum ergibt, s e i n e Idealform, die er zu d e r Idealform der Sentenz macht. Doch ist diese Vorgangsweise von tiefem und kritischem Kunstverständnis

---

[1]) Mittlerweile ist erschienen K. Besser, Die Problematik der aphoristischen Form. (Berlin 1935.) Eine Besprechung folgt demnächst.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0214
gefördert durch die DFG

getragen. Noch freudiger allerdings könnte man zu ihr ja sagen, wenn sich irgendwo das theoretische Bewußtsein davon fände, daß der Verfasser sich ihrer bedient. Dann würden vielleicht zirkelhafte Feststellungen unterbleiben, wie die: „...Was wir an der Sentenz bisher als ihre Haltung, als ihr Gehalts- und Formwesen kennen gelernt haben und als ihre äußeren Formansprüche und -neigungen noch kennen lernen werden — zu allem scheint Schiller wie prädestiniert zu sein" (S. 107) und „Es ist jedoch angesichts der Haltung der Form als solcher mindestens kurzsichtig, das Pathos und die deiktische Gebärde mancher Sentenz dem Dichter allein zuzurechnen; gerade für Schillers Beurteilung ist es wichtig, daß die Analyse der Sentenz das Großartige, Fessellose, Lautvernehmliche auch als Eigentum der Form als solcher erwiesen hat" (S. 113). Denn die Analyse ging doch immer von den Sentenzen Schillers aus! So sind auch eine Menge der Merkmale des Sentenzenstils (z. B. S. 147) Merkmale der Sprache Schillers überhaupt.

Aber solche aus der Methode stammende Fehlgriffe sind vereinzelt. Schon der einleitende ausführliche Vergleich von Sentenz, Gnome und Sprichwort läßt durch sein Kunstverständnis, durch sein vorsichtiges Abwägen und sein Charakterisierungsvermögen aufhorchen. Diese Gaben bewähren sich in der ganzen Untersuchung; sie geht von der Konzeption aus, durchforscht das Gehalt- und das Formproblem der Sentenz, sucht schließlich die formenden Kräfte und Anforderungen der Gattung im Sprachlichen auf und weist auf die Fragen hin, die sich so für die Struktur des Dramas ergeben. Klares Denken und höchste Genauigkeit, die doch niemals pedantisch wird, sind hier als Ausdruck eines Feingefühls für Echt und Falsch, für Schön und Häßlich am Werk, und bei allem Bemühen um Abstufungen bleibt als Hintergrund stets der Sinn für Wesentliches fühlbar. So ist auch alles, was an Schillers Sentenzen allmählich fragwürdig geworden ist (ja schon für die Romantiker, für Otto Ludwig fragwürdig war und im Nietzschewort vom Moraltrompeter angegangen wird), mit liebevoller, aber sachlich vorurteilsfreier Behutsamkeit erörtert. Kurz, überall, wo es auf ästhetische Durchdringung ankommt, erscheint uns die Arbeit in ihrer menschlichen Reife und tiefen Sachlichkeit vorbildlich. Mit dem knappen historischen Exkurs dagegen, der die Sentenz kurzerhand als Kind des 18. Jhdt. auffaßt, „als der Zeit, in der das Bürgertum zur bewußten Gestaltung zunächst seines inneren Seins erwachte" (S. 105), können wir uns nicht befreunden. Doch sind diese wenigen Seiten für die Gesamthaltung unwichtig.

Wien. Franz H. Mautner.

Julius Bahle: Der musikalische Schaffensprozeß — Psychologie der schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen. Verlag S. Hirzel, Leipzig 1936.

Die Absicht (oder nach den Worten des Verfassers: das Hauptverdienst) dieses Buches liegt darin, „daß der musikalische Schaffensprozeß erstmals mit Hilfe einer streng empirischen Methode aus dem mystischen, spekulativen und vermögenspsychologischen Stadium in das strukturpsychologische und gesetzeswissenschaftliche überführt wurde, das an Stelle vorwissenschaftlicher, plumper biologischer und physikalischer Analogiebildungen, an Stelle fiktiver, sog. unanalysierbarer ‚Fähigkeiten', ‚Potenzen' oder ‚schöpferischer Kräfte' eine klare Einsicht in die sinnvoll schöpferische Tätigkeitsstruktur des Komponierens vermittelt wird." In Verwirklichung dieser Absicht unternimmt der Verfasser ein „Fernexperiment", indem er einer Reihe von Komponisten acht in Stil, Qualität und Stimmung gegensätzliche Gedichte zur Komposition vorlegt und sie gleichzeitig zur Rechenschaftslegung

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0215
gefördert durch die DFG

darüber auffordert, welche Gründe sie zur Auswahl eines Textes bestimmten, in welcher Weise und in welcher Abhängigkeit vom Gedicht die Komposition entstand, von welchen anderen ästhetischen Richtlinien sich die Komponisten beherrscht und von welchen Werken älterer oder neuerer Zeit sie sich beeinflußt fühlten. Von dem Gesichtspunkt der Textwahl aus versucht nun Bahle das „produktive Erlebnis" zu erfassen und aus ihm Gesichtspunkte für die „schöpferischen Erlebnis- und Antriebsformen" zu gewinnen.

Man fragt sich nach der Lektüre dieses Buches, warum die (teilweise sehr wortreichen und ausführlichen) Darlegungen im letzten Grunde ohne irgend ein greifbares Ergebnis bleiben, zumal, wenn man sich mit dem im Vorwort gekennzeichneten Forschungsziel der Arbeit im wesentlichen identifizieren kann. Diese Gründe liegen, wie mir scheint, vor allem darin, daß der Verfasser weder kritisch noch unbefangen an das Problem herantritt, sondern mit der festen, vorgefaßten Meinung, das produktive Erlebnis bedürfe unter allen Umständen außermusikalischer, in den meisten Fällen sogar außerkünstlerischer Antriebe. Darum werden auch viele Seiten des Buches mit Polemik gegen diejenigen angefüllt, die einer anderen Ansicht sind, also die Vertreter einer autonomen Schaffenstheorie, zu denen z. B. Pfitzner gehört. Mit dieser einseitigen, durch ein von vornherein feststehendes Ergebnis beeinflußten Einstellung des Verfassers hängt ein anderer Widerspruch zusammen, der sich durch das ganze Buch hindurchzieht. Es ist der Widerspruch zwischen einer exakten Forschungsmethode (die wir allerdings nur mit Vorbehalt so bezeichnen können) und dem künstlerischen Schaffensvorgang, welcher einer solchen Befragung nur schwer zugänglich ist. Damit stelle ich mich durchaus nicht auf die Seite derjenigen, welche das künstlerische Schaffen einer forschenden Erkenntnis fernhalten wollen. Aber, wenn man es unternimmt, den Pulsschlag des Schöpferischen zu belauschen, dann muß man ein feineres Ohr und feinere Hände haben als der Verfasser.

Er baut seine ganze Beweisführung auf Äußerungen der Komponisten über sich selbst auf. Es sollen hier nicht alle die Gründe angeführt werden, welche dagegen sprechen, den schaffenden Künstler zugleich als Kronzeugen für sein Werk anzurufen. Damit setzt sich Bahle gar nicht erst auseinander. Aber die herangezogenen Äußerungen lassen es weder durch ihre Qualität noch durch ihre geistige Haltung zu, als exakter Maßstab angesprochen zu werden.

Unter den veröffentlichten zeitgenössischen Berichten haben vielleicht nur die Ernst Křeneks Anspruch auf allgemeineres Interesse. Wenn z. B. bei einem der zur Vertonung vorgeschlagenen Gedichte („Die kleine Mutter", von Manfred Hausmann) sich ein Komponist „ein einfaches Krippenbild", ein anderer „eine Renaissance-Madonna" vorstellt, während ein dritter in das heimatliche Weihnachtszimmer versetzt wird, und ein vierter sich mehr durch „manche Wörter und Wortverbindungen" zu „ganz verschwommenen Linien oder Gebilden" anregen läßt, so ist die Substanz aller dieser Berichte doch schließlich zu gering, übrigens wohl auch zu banal, um irgendwelche gesicherten Ergebnisse für das produktive Erlebnis daraus zu schöpfen (S. 67 ff.). Wenn aber an einer anderen Stelle (S. 38) sechs Schaffensberichte (unter ihnen einer von Richard Wagner) zusammengestellt werden, in denen lediglich das Wort „es reizte" vorkommt, um daraus ein „Gegebensein von musikalischen Möglichkeiten" zu folgern, so kann das wohl nicht ganz ernst genommen werden.

Wird der Wert der Zeugnisse zeitgenössischer Komponisten schon dadurch in Frage gestellt, daß deren Auswahl durchaus nicht die Höhe einer schöpferischen Leistung gewährleistet, die eine solche Untersuchung rechtfertigen würde, so muß man ebenfalls die Methode des Verfassers in Zweifel ziehen, nach der er die Zeug-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0216
gefördert durch die
DFG

nisse der Lebenden durch Schaffensberichte großer Meister der Vergangenheit zu stützen versucht. Es ist wirklich nicht schwer, von einem Musiker ein paar Worte zu finden, in denen er von außermusikalischen Anregungen berichtet, aber es wäre genau so leicht, von dem gleichen Künstler eine Briefstelle auszuwählen, aus der man genau das Gegenteil folgern kann. Wenn beispielsweise das Programm, welches Mahler ursprünglich seiner Dritten Symphonie zugrunde gelegt hat, für das produktive Erlebnis ausgeschöpft wird, so müßte doch mindestens gefragt werden, warum der Komponist dieses Programm wieder fallen ließ.

Auch an dieser Stelle liegt ein wesentlicher Einwand. Die anregende Kraft außermusikalischer Erlebnisse steht in engstem Zusammenhang mit dem romantischen Weltbild. Nicht zufällig nimmt der Verfasser sein Anschauungsmaterial gerade aus diesem Stilbereich und läßt Musiker, wie Kienzl oder Humperdinck, mit redseligen Berichten zu Worte kommen. Wenn er aber eine Briefstelle Mozarts zitiert, in welcher dieser über die Arie „Ach wie ängstlich" aus der Entführung an den Vater schreibt: „Auch ist das klopfende Herz schon angezeigt — die Violinen in Oktaven. Man sieht das Zittern, Wanken ...", um an Hand dieser und ähnlicher Zitate eine „Beweisführung gegen die autonome Schaffenstheorie" zu unternehmen (S. 83), so ist die Unmöglichkeit der Methode offensichtlich. Denn zu allen Zeiten ist der Musiker, um fühlende Menschen auf die Bühne zu stellen, von ähnlichen Vorstellungen ausgegangen; wer aber wollte es wagen, an der schöpferischen Autonomie Mozarts zu zweifeln?

So werden durch diese Untersuchung Gegensätze aufgerissen, welche gar nicht bestehen. Denn das „produktive Erlebnis" ist seiner Natur nach synthetisch und darf nicht durch einen einseitigen Blickpunkt künstlich verengt werden. Die Art des Verfassers aber, die Vertreter einer anderen Weltanschauung in persönlich verletzender Form anzugreifen, ohne (wie im Falle Dessoirs) die einschlägigen Untersuchungen („Vom musikalischen Schaffen, Nachschaffen und Kritisieren") überhaupt zu kennen, bedarf noch einer besonderen Ablehnung.

Hans Mersmann.

Wilhelm Waetzoldt: Dürer und seine Zeit. Große illustrierte Phaidonausgabe. Wien 1935, mit 264 Abbildungen in einem Bilderatlas, vielen Textbildern und 8 Farbtafeln. Phaidon-Verlag.

Die kunstgeschichtliche Methode hat sich seit Jahren immer stärker von allem Persönlichen, Menschlichen abgewandt. Gleichgültig, ob man der Eigengesetzlichkeit des Formalen nachspürte oder die Verflechtung verschiedenartiger formbestimmender Kräfte zum Gegenstand der Untersuchung machte, man beschäftigte sich lieber mit Ideen als mit lebendigen Persönlichkeiten. Man empfand das Persönliche als einer nicht eigentlich geschichtlichen Sphäre zugehörig und daher für die Beurteilung der geschichtlichen Leistung belanglos. Es ist kein Zufall, daß unter den bedeutenden kunstgeschichtlichen Arbeiten der letzten Jahrzehnte Biographien fast fehlen. Diese Entwicklung, verankert in der Geistesrichtung der Zeit, war notwendig. Sie hat die Kunstgeschichte als selbständige historische Wissenschaft methodisch ein großes Stück vorwärtsgebracht, ja, man kann sagen, recht eigentlich erst begründet. Inzwischen haben sich die Bedürfnisse der Zeit in der Tiefe gewandelt. Man hat erkannt, besser erfahren, daß zwischen Idee und Person eine gefährliche Spannung klafft, daß einseitige Betonung des Ideellen, indem sie die Existenznot des Individuellen verkennt, das Phänomen des Lebens nur halb, ja nur an der Oberfläche umgreift. Aus dieser Erfahrung heraus hat die Philosophie — deutlich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0217
gefördert durch die
DFG

spürbar — eine Wendung zu den Existenzproblemen vollzogen. Eine ähnliche Wendung macht auch die Kunstgeschichte durch. Sie wird erneut vor die Aufgabe des Biographischen gestellt.

Es ist klar, daß es sich hierbei nicht um ein bloßes Wiederaufnehmen einer fallen gelassenen Aufgabe handelt. Vielmehr darf (wenn die Wendung richtig verstanden wird) keiner der mühsam errungenen methodischen Fortschritte preisgegeben, keines der Probleme einer „Kunstgeschichte ohne Namen" vernachlässigt werden. Wie in Goethes Metamorphosenlehre die „entschiedene Gestalt" als geheimnisvolle Einheit innerer und äußerer Kräfte gesehen wird, so kommt bei der neuen Darstellung historischer Persönlichkeiten alles darauf an, aus der Spannung von Ideellem und Individuellem, von Auftrag und Freiheit die Einheit des Menschlichen, die Gestalt zu begreifen. Ja, man kann sagen, je gründlicher die Erkenntnis der umgebenden Welt mit der Vielzahl ihrer ausstrahlenden Kräfte ist, um so wahrer wird auch die Schilderung von Glück und Qual der einzelnen Persönlichkeit sein können. Immerhin aber handelt es sich doch um eine Verlagerung des Schwergewichtes, insofern das Interesse an der ewigen Situation des Menschen die ausschließliche Einstellung auf den geschichtlichen Wandel und seine Gesetzmäßigkeit aufhebt. Die neue Richtung der Kunstgeschichte ist durchaus nicht geschichtsfeindlich (sie darf es nicht sein), aber sie sieht in der Geschichte nicht nur die Ideen, sondern auch ihre Träger. Alles Geschehen ist ihr durch die immer gleiche Tatsache des Menschseins bedingt.

Sieht man von dieser neuen Einstellung auf die kunstgeschichtliche Literatur, so erkennt man, daß noch alles zu tun ist. Die alten großen Leistungen der Biographie können nicht mehr genügen, aber noch ist kaum etwas geschrieben, das sie ersetzen kann. Die Aufgabe ist groß, man muß hoffen, daß menschliche Tiefe und gestaltende Kraft ausreichen, sie würdig zu lösen.

In Wilhelm Waetzoldts Dürerbuch ist endlich einmal wieder das biographische Problem wirklich angepackt worden. Bei Dürer ist das Bedürfnis nach zusammenfassender Darstellung besonders stark, denn die Spezialliteratur wächst von Jahr zu Jahr immer noch bedrohlich an, und die Gefahr liegt allzu nahe, durch Überbetonung von Einzelzügen das Gesamtbild zu verzerren. Diese Gefahr ist nun fürs erste bezwungen worden. Waetzoldts Buch ist nicht die bloße Aneinanderreihung von Einzelstudien (solche Pseudobiographie begegnet in der kunstgeschichtlichen Literatur öfter), sondern wirklich Zusammenfassung, Bemühung um ein Gesamtbild. Er beherrscht den gewaltigen Stoff, aber er weiß ihn auch zu formen. Nicht ein „gelehrtes", sondern ein „menschliches" Buch hat er schreiben wollen und hat es geschrieben.

In fünfzehn großen Abschnitten bringt Waetzoldt uns Dürer nahe, indem er von verschiedenen Seiten aus des Künstlers Persönlichkeit beleuchtet, vom Psychologischen, vom Religiösen, vom Künstlerischen, vom Philosophischen seinen Ausgang nimmt, und zwar immer so, daß aus allen Teilbezirken von Dürers vielfältiger Betätigung sein ganzes Wesen in einer letzten Einheit sichtbar wird. Die Schilderung des Künstlers ist eingebettet in eine Darstellung der politischen, kulturellen, künstlerischen und religiösen Verhältnisse der Zeit um 1500 von großer Lebendigkeit und Anschaulichkeit.

Methode und Sprache des Buches knüpfen an die große Tradition der kulturgeschichtlich eingestellten Biographie an und setzen sie in würdiger Weise fort. Die bedeutenden Vorzüge der Darstellung sind von dorther zu erklären. Freilich — das mag dem jüngeren Kunsthistoriker zu sagen erlaubt sein — läßt die Fortsetzung dieser Tradition manche Frage offen, deren Beantwortung wir schmerzlich

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0218
gefördert durch die
DFG

entbehren. Das gilt besonders für die Probleme des Formalen. Die erwünscht starke Betonung des inhaltlich geistigen Momentes (vgl. z. B. S. 137) führt nicht zu einer Vertiefung der Formdeutung, sondern zu einer Trennung von Form und Inhalt, ja fast zu einer Minderbewertung der Form. Damit soll nicht gesagt sein, daß Waetzoldt das Formale nicht empfände oder zu deuten wüßte. Vielmehr finden sich fast auf allen Seiten des Buches treffende und schöne Bemerkungen und Beobachtungen über den Formcharakter der Dürerschen Werke und die Formsprache der Zeit. Aber in der Ökonomie des Ganzen steht doch die Form nicht an erster Stelle. Wo von ihr gesprochen wird, da handelt es sich mehr um einzelne Bemerkungen als um durchgängige Darstellung. Vor allem wird man bedauern, so wenig von Dürers Entwicklung zu hören. Auch hier gibt Waetzoldt wohl Hinweise, aber keine Darstellung. Der geistige Umfang Dürers wird überall sichtbar, aber das eigentlich Künstlerische steht nicht im Mittelpunkt.

Versucht man von diesem Einwand aus ein Urteil, so muß man sagen: in der Bemühung um eine Zusammenfassung und um ein Gesamtbild, in der Bemühung, die Einseitigkeit der rein formalen Betrachtung zu überwinden, sind die Formprobleme etwas zu sehr zurückgedrängt worden. Man ersieht daraus, wie notwendig es für die Kunstgeschichte ist, den Begriff der Form in seiner Reinheit festzuhalten. Die Orientierung an dem großen Vorbild der kulturgeschichtlich eingestellten Biographie darf nicht zur Schmälerung der formalen Methode führen. Aus beiden ein neues Ganzes zu gewinnen, bleibt ein Ziel der Zukunft.

Diese kritische Bemerkung über die Methode kann freilich das Urteil über den Wert des Buches nicht mindern. Wir haben durch Waetzoldt endlich wieder einen Dürer, der uns menschlich nahe kommt, ohne daß ihm — Wunschbildern zuliebe — etwas von seiner Größe und Dämonie genommen wird. Was Waetzoldt schildert und uns begreiflich zu machen sucht, ist das Wunder, „wie sich mit so viel Biederkeit so viel Verwegenheit verbindet, wie an die Scheiben der stillen Werkstatt am Tiergärtnertor die Dämonen pochen und wie Albrecht Dürer aus der warmen Handwerksgemeinschaft in die kühle Einsamkeit des Genies herauswächst".

Göttingen. Herbert von Einem.

Jacob Burckhardt, Briefe zur Erkenntnis seiner geistigen Gestalt. Mit einem Lebensabriß herausgegeben von Fritz Kaphahn. Leipzig. Alfred Kroener Verlag. 1935.

Jacob Burckhardts Briefe gehören zu jenen menschlichen Zeugnissen, die beim erneuten Lesen jedesmal wieder das Gefühl hervorrufen, man begegnet ihnen zum ersten Male. Ihr Inhalt ist so überreich an allgemein menschlichen, geschichtlichen und künstlerischen Einsichten, ihre Form so kraftvoll und lebendig, daß der Inhalt sich von den verschiedensten Gesichtspunkten neu nacherleben läßt. Es ist dem deutschen Geistesbesitz also etwas Kostbares hinzugefügt worden, indem man diese Sammlung von Briefen in die wohlfeilen und erprobten Kroener-Bände aufnahm. Dabei hat der Herausgeber sein Bestes getan. Die bekannten Briefeditionen sind sämtliche benützt, und wir bedauern es nur, zusammen mit dem Herausgeber, daß der Briefnachlaß im Burckhardt-Archiv (Basel) nicht herangezogen werden konnte. Auch so wird der Leser und selbst der mit B. Vertrautere Briefe finden, die infolge einer Veröffentlichung an entlegener Stelle ihm Neues bringen. Dazu rechne ich vor allem Briefe an den Sohn seines Lehrers Franz Kugler, Bernhard Kugler, diejenigen an Salomon Vögelin, Franz Grüninger, Otto Mündler und Karl Fresenius. Mit besonderer Freude sieht der Berichterstatter die wenig bekannten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0219
gefördert durch die DFG

Briefe an den Studenten Albert Brenner vollzählig aufgenommen. Sie gehören zum Schönsten, was je überlegene Menschlichkeit des Gereiften zu dem wirren Suchen des Werdenden gesprochen hat. — Daneben fesselt erneut die Begegnung Nietzsche-Burckhardt, die in der skeptisch ängstlichen Zurückhaltung des Älteren lebhaft an den Briefwechsel Goethe-Schopenhauer erinnert. Auch die polternden Einseitigkeiten neben wahrhaft prophetischen Einsichten in den Werdegang des demokratischen Zeitalters zeichnen das Bild des großen Baslers in seiner ganzen und echten Menschlichkeit. Hinter dem bedeutenden Historiker und seiner Geisteswelt taucht aber immer erneut eine andere Landschaft in seinen Briefen auf — Italien und die bildende Kunst. Hier flutet der Lebensquell Burckhardts. Er ist der Anbeter des Gestalteten. Was groß und was geformt ist, das klingt in der Seele Burckhardts mächtig und unzerstörbar nach. Sein Verständnis ist hier viel reicher wie im zeitgenössisch-Politischen. Er entdeckt als einer der Ersten die Werte des Barock, er interpretiert die Bedeutung der Übergangsstile, er überwindet die Künstlergeschichte zugunsten der Stilgeschichte. All das mag in dieser umfänglichen Briefsammlung nachgelesen werden. Ein Verzeichnis der Briefausgaben und Briefabdrücke bildet eine wertvolle bibliographische Ergänzung.

Die Einleitung bedeutet eine wichtige und ausgezeichnete Bereicherung der umfänglichen Burckhardt-Literatur. Der Autor hat das Werk des Gelehrten mit seinem Lebensgange verknüpft und so die geistige Entwicklung Burckhardts sichtbar gemacht. Vor allem erscheint der Wechsel zwischen historischer und kunsthistorischer Arbeit im Lebenswege Burckhardts besonders einleuchtend herausgearbeitet. Die Stellung zu Deutschland wird im Unterschied zu den meisten Biographien positiver gezeichnet, man könnte sagen: des Basler Aristokraten Ressentiment wird hier beiseitegeschoben. Ohne gerade unrichtig gedeutet zu sein, würde sich Burckhardt vermutlich doch wohl anders über dies Problem ausgesprochen haben. Jedoch zeigt die umfängliche Einleitung auf Schritt und Tritt gründliche Kenntnis und ehrfurchtsvolles Verständnis für den großen Briefschreiber.

So kann man diese Ausgabe zu den wertvollen und bleibenden Leistungen geistiger Traditionsbewahrung rechnen.

Mills College, Californien. Alfred Neumeyer.

Die Skulpturen des Vatikanischen Museums, Band 3, 1, herausgegeben vom Archäologischen Institut des Deutschen Reiches, bearbeitet von Georg Lippold. Berlin 1936. W. de Gruyter. Text und Tafeln.

Nach fast dreißigjähriger Unterbrechung ist den beiden bisher erschienenen Bänden des Katalogs der vatikanischen Sammlungen der erste Teil des dritten Bandes gefolgt. Er ist den drei Hauptsälen des zu Ende des 18. Jahrhunderts erbauten Museo Chiaramonti gewidmet, der Sala delle Muse, der Sala Rotonda und der Sala a croce greca, drei Museumsräumen, die für bestimmte Kunstwerke geschaffen worden sind und sie bis auf wenige im Katalog vermerkte Veränderungen auch heute noch in ihrer ursprünglichen Anordnung beherbergen. Wir begrüßen es daher, daß drei der 77 Tafeln, mit denen der neue Halbband ausgestattet ist, diesen Räumen gewidmet sind, die mit den in ihnen aufgestellten Bildwerken, dank den besonderen Beleuchtungsverhältnissen und der Farbigkeit der Wände, sich zu jener klassizistisch-kühlen Einheit verbinden, als die man sich die mit Bildwerken geschmückten Innenräume der römischen Kaiserzeit vorstellen kann. — Nach dem Tode von Walter Amelung, der die Vorarbeiten auch für den dritten Band begonnen hatte, ist das Katalogwerk, dem man eine baldige Fortsetzung wünschen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0220
gefördert durch die DFG

möchte, von Georg Lippold übernommen worden, der es im Geiste und Gedächtnis seines Vorgängers fortführt. Die Anordnung des von ihm vorgelegten Teiles ist naturgemäß die gleiche wie die in den beiden vor dem Kriege erschienenen Bänden. Nach praktischen Angaben über das Material und die Maße, die bei allen Statuen mit besonders gearbeiteten und zum Teil nicht zugehörigen Köpfen (wie Nr. 515, 524, 530, 569, 584) auch für diese anzugeben wären, folgt eine sorgfältige Beschreibung der Ergänzungen, bei der man dem Verfasser, von dessen minutiös sorgfältiger Arbeit an den Denkmälern wir wiederholt Zeuge sein konnten, getrost vertrauen wird. Nur eine kleine Berichtigung sei hier gestattet. Der Verfasser nimmt an, daß bei der Victoria aus den Helenathermen in Rom Nr. 586, die mit ihrem besser erhaltenen Gegenstück als ziemlich fest datierte Reliefs wichtige Denkmäler für die konstantinische Kunst darstellen, nur die obere Hälfte des Kopfes ergänzt sei; dem widerspricht sowohl die von ihm angeführte Zeichnung, die Ficcorini zu Anfang des 18. Jahrhunderts von dem Relief gemacht hat und in der der Kopf fehlt, als auch die Aufnahme im Tafelband des Kataloges, bei der der Kopf durch seine hellere Färbung deutlich als Ergänzung kenntlich ist. — An die Angaben über die Ergänzungen schließt sich eine ausführliche antiquarische Beschreibung mit Erklärungen der Tracht und des ursprünglichen Aufbaues der oft unrichtig ergänzten Bildwerke; darauf wird bei den meisten Statuen das ihnen zugrunde liegende Vorbild besprochen, das, wo es nachweisbar, durchweg im 5. oder 4. Jahrhundert v. Chr. zu suchen ist. Meisternamen werden für dieses Vorbild vorgeschlagen und erwogen; Wiederholungen desselben Vorbildes werden vermittelt. Nachrichten über die Schicksale der Werke seit ihrer Auffindung beschließen die einzelne Nummer. — Da die Herkunft des Bildwerkes nächst seiner Existenz überhaupt die wesentliche Gegebenheit für die moderne wissenschaftliche Behandlung darstellt — gleichsam zum „Material“ hinzugehört —, so wäre nach unserem Dafürhalten die Mitteilung hierüber, die bei den dekorativen Stücken und Architekturgliedern in der Sala Rotonda und in der Sala a croce greca leider überhaupt unterbleibt, an den Anfang und nicht an das Ende der Besprechung zu setzen. Es wäre bei der Bedeutung des Fundortes für die Datierung der Bildwerke zu überlegen, ob nicht auch der Tafelband durch Angaben über die Herkunft zu bereichern wäre. Leider hat man sich bei diesem, trotz der sehr reichen Ausstattung, nicht dazu entschließen können, eine Anzahl von offenbar alten Photographien — sehr vielen Aufnahmen von Statuen und einer Reihe von Köpfen — durch brauchbare Abbildungen zu ersetzen. Durch den — oft nachträglich durch Abdecken erzielten — schwarzen Hintergrund werden die Akzente an die Konturen der Bildwerke verlegt, die ohne Raum wie Schablonen, nicht wie Körper erscheinen. Eine plastische Wirkung dieser Aufnahmen läßt sich durch ein mehr oder weniger sorgfältig mit Deckweiß aufgesetztes Licht nicht zurückgewinnen. Die Abbildungen bleiben so vielfach ohne Relief und machen in ihrer Flachheit oft den Eindruck, als seien sie Wiedergaben von Kameen, nicht von Körpern. Insbesondere bei Katalogen sollte man Retusche auf jeden Fall vermeiden; der schwarze Hintergrund gehört schon längst zu den überholten Requisiten der Atelierphotographie. Durch ihn glaubte man offenbar einem Anspruch der Bildwerke auf Autonomie gegenüber ihrer Umgebung gerecht zu werden, selbst wenn diese Werke, wie die meisten in den drei Sälen, nicht autonome Körper gewesen sind, sondern — wie aus ihrer vernachlässigten Rückseite noch heute zu erkennen ist, als Nischenfiguren oder Gartenplastiken in einem reliefmäßigen Bezug zu ihrer Umgebung gestanden haben. Wir bedauern diese mangelhaften Abbildungen umsomehr, als der Katalog andererseits in einer Reihe von sehr guten Wiedergaben einen Maßstab für das bietet, was man erwarten darf. Wir erwähnen die Abbildungen von zahlreichen Köpfen und vor

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0221
gefördert durch die
DFG

allem die Aufnahmen von Einzelheiten der berühmten Porphyrsarkophage in der Sala di croce greca. Bei der Gestaltung des Tafelbandes hätte man es auch begrüßt, wenn die Bildwerke der gleichen Fundgruppe, da sie im Text durch ihre Katalognummer entsprechend der Aufstellung in den Sälen voneinander getrennt besprochen werden mußten, auf den Tafeln zum mindesten vereinigt worden wären, wie es etwa mit den Musen aus der sogenannten Villa des Brutus bei Tivoli zum größten Teil geschehen ist. Man sucht vergeblich einen Plan zu erkennen, nach dem die Hermen vom gleichen Fundort über zwölf Tafeln vermischt mit Bildwerken von anderen Fundplätzen verteilt worden sind; auch für die Stücke aus Otricoli oder Ostia in der Sala a croce greca wäre bei der Wichtigkeit der Fundgruppen und geschlossener Fundplätze eine solche Zusammenstellung erwünscht gewesen. — Der einzige wirklich empfindliche Mangel des Tafelbandes liegt jedoch in dem Fehlen von Detailaufnahmen einiger wichtiger römischer Bildwerke; während die Köpfe der zum Teil schon häufiger abgebildeten Kopien griechischer Statuen in zwei bis drei Ansichten veröffentlicht werden, fehlt jede Teilaufnahme so wichtiger Bildwerke wie der Statue des Augustus (565) und des C. Caesar (597) aus der Basilika von Otricoli oder des Hermes mit Porträtkopf aus dem Grabe der Manilier in Rom (561). Ebenso vermißt man die Köpfe der Telamone aus Tivoli (S. 151), bei denen es sich um allgemein gehaltene Köpfe des Antinous handeln soll. Auch der Kopf der bekannten Nervastatue in der Sala Rotonda (548) verdiente eine bessere Veröffentlichung und ohne den modernen Eichenkranz. — Diese Vernachlässigung von römischen Bildwerken, bei denen es sich in einem gewissen Sinne um originale Erfindungen mit einer kultischen Bestimmung, zum mindesten nicht um Kopien von dekorativem Werte handelt, die in zahlreichen Repliken zu belegen sind, wird um so stärker empfunden, als Detailaufnahmen von ihnen bisher auch an keinem anderen Orte veröffentlicht sind. Wir glauben, daß dieses Zurückstellen römischer Kunst im Tafelband nicht zufällig ist, sondern auch im Text sich zu erkennen gibt. G. Lippold hat sich durch Arbeiten auf dem Gebiete der Statuenkopien und Umbildungen klassischer Bildwerke in römischer Zeit unbestreitbare Verdienste erworben. Zwangsläufig wendet er sich auch bei der Bearbeitung der Bildwerke in den drei Sälen des Museo Chiaramonti, von denen der erste fast ausschließlich, der zweite zu einem großen Teil Kopien enthält, der Kopienkritik zu. Bei der Einstellung Lippolds scheint uns der Blick manchmal allzu schnell von dem zu besprechenden Objekt auf den hinter der Kopie stehenden klassischen Typus gerichtet zu sein. Angaben über den Stil des in der Sammlung befindlichen Stückes sind oft mit wenigen Worten abgetan, bisweilen verkürzen sie sich zu lakonischen Äußerungen wie: geringe oder gute Arbeit, stilloses spätes Stück und ähnlichem, bisweilen fehlen selbst diese Wertungen, die nach einem Maßstab erfolgen, den anzugeben der Verfasser uns schuldig bleibt. Sein Verhältnis zu den von ihm beschriebenen Bildwerken, die fast alle, mögen sie nun Kopien oder Originale sein, während der römischen Kaiserzeit entstanden sind, ist von vornherein in einer sehr bestimmten Weise auf die klassischen Vorbilder ausgerichtet, als seien die zu besprechenden, in der Sammlung befindlichen Objekte nichts als die Spiegelbilder der vergangenen Größe. Diese Haltung mag berechtigt sein, solange die Beziehungen zu diesem Vorbild etwa durch die Wiederkehr derselben Züge an einer größeren Anzahl von Repliken nachweisbar sind; sie wird gefährlich, wenn das Fundament fehlt. So ist es unseres Dafürhaltens eine für den im ganzen durch seine Sachlichkeit ausgezeichneten Katalog unzulässige Behauptung, wenn der Verfasser von einem Bildwerk, von dem er weder Vorbild noch Repliken kennt, erklärt, es sei in Anlage und Erfindung eigenartig genug, um als getreue Kopie nach einem Werke des vierten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0222
gefördert durch die DFG

Jahrhunderts gelten zu können. Und ebenso wäre eine Abschweifung, wie sie sich Lippold anläßlich einer interessanten Verschlußplatte eines Grabes (?) mit der Darstellung von drei Musen und ihren Dichtern erlaubt, besser unterblieben. Wenn hier mit dem bartlosen Dichter neben der Komödie ‚offenbar' Menander gemeint ist, so ist die Verbindung dieses Figürchens mit der von den Söhnen des Praxiteles einstmals gearbeiteten Statue, über deren Aussehen wir nichts wissen, um so zweifelhafter, als es selbst, wenn diese hinter dem Relief stünde, nichts aussagte. Die Struktur der Figur, ihr Aufbau, die knickende Bewegtheit, der Stil ist vor der zweiten Hälfte des dritten Jahrhunderts n. Chr. undenkbar. Bestünde ein Vorbild, so wäre von ihm in dieses Figürchen nichts übernommen als die Bartlosigkeit, und das dürfte unseres Erachtens doch zu wenig sein, um den Namen der Praxitelessöhne zu nennen. Wenn auch die reichen Funde an originalen griechischen Bildwerken und die wachsende Fähigkeit, aus Fragmenten und Werken der Kleinkunst die Struktur und die Entwicklung der klassischen Kunst ahnend zu erfassen, das Interesse an den Kopien haben zurücktreten lassen, so sind doch auch sie, wenn man nicht auf eine Künstlergeschichte von vornherein verzichten will, unersetzlich. Zahlreiche Meister — vor allem die großen des Broncegusses — wären uns ohne die römischen Kopien verloren. So bleibt die Arbeit, die Lippold hier in seinem Katalog mit seiner großen Kenntnis und vorsichtigen Kritik leistet, ebenso notwendig für die griechische Künstlergeschichte wie in vergangenen Zeiten. Allerdings hat die betonte Ausrichtung auf diese dem Text insofern Abbruch getan, als wir, abgesehen von einigen sehr präzisen Vorschlägen wie etwa für das Platonbildnis, bei den meisten Stücken Angaben über die Entstehungszeit der Kopien — das zweite Datum der vom Verfasser besprochenen Bildwerke — vermissen. Die Kopien nach griechischen Kunstwerken nicht nur auf ihre Vorbilder, sondern auch auf ihre Aussage über den sich wandelnden Geschmack und Stil und das Verhältnis zum Vorbild als Ausdruck einer erlebten Wiedergeburt oder geistlosen Abschrift zu befragen, wäre in der Beschäftigung mit Kopien auf jeden Fall als dankbare Aufgabe mitzustellen. — Zu der Beschreibung der Bildwerke hat Lippold mit seinem Katalog noch eine Arbeit geleistet, für die wir ihm dankbar sind. In den Literaturnachweisen zu den einzelnen Nummern, die oft mehr als fünfzig Namen umfassen, ist ein Stück Geschichte der Kunstwissenschaften enthalten, das ebenso einmal der Darstellung bedürfte wie eine kulturgeschichtliche Untersuchung über die Entwicklung des Museumskatalogs seit seinen Anfängen in der Renaissance bis auf unsere Tage. Auf dem Weg, der mit den Statuenbeschreibungen des sechzehnten Jahrhunderts beschritten worden ist, ist der Vatikankatalog ein Markstein geworden. Seit dreißig Jahren ist er für eine Reihe großer Katalogpublikationen von Sammlungen in Rom, Berlin und Petersburg vorbildlich geworden. Diese Wirkung dürfte das System des Antikenkatalogs rechtfertigen. Wir möchten wünschen, daß der vorgelegte Band jene werbende Kraft der beiden älteren verstärkte und andere Sammlungen sich zur Nachfolge entschlössen.

Berlin. Heinz Kähler.

Gesellschaft für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft

Verhandlungsbericht über die Mitgliederversammlung

Dienstag, den 2. Februar 1937

Die Sitzung konnte wegen Erkrankung und Verhinderung leitender Mitglieder der Gesellschaft nicht — wie ursprünglich vorgesehen — im November vergangenen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0223
gefördert durch die DFG

Jahres abgehalten werden; sie wurde mit Einwilligung des Amtsgerichts vom 19. Oktober 1936 auf den 2. Februar 1937, nachmittags 4½ Uhr, vertagt und fand an diesem Tage statt. Die Tagesordnung lautete:

1. Bericht über die verflossene Geschäftsperiode, Vorlegung des Geschäftsberichtes und Entlastung des Schriftführers.
2. Neuwahl des geschäftsführenden Vorstandes.
3. Neuwahl des zum Gesamtvorstand gehörenden Beirates.
4. Festsetzung des Mitgliedsbeitrages.

Die Mitgliederversammlung wurde von dem ersten Vorsitzenden der Gesellschaft, Prof. Dr. Max Dessoir, eröffnet mit der Feststellung, daß die Versammlung satzungsgemäß einberufen worden ist durch Versendung von gedruckten Einladungen 4 Wochen vor dem festgesetzten Zeitpunkt. Irgendwelche Anträge aus dem Kreis der Mitglieder erfolgten darauf nicht. Der erste Vorsitzende übergab dem Schriftführer Dr. René König, die Leitung des geschäftlichen Teils.

1. Der Schriftführer verlas den Rechnungsbericht. Die Rechnungsbelege wurden von einem der Teilnehmer geprüft und als richtig befunden. Daraufhin wurde dem Vorstand von der Versammlung Entlastung erteilt.

2 und 3. Entsprechend den Bestimmungen der Satzungen § 12 wurde die Wieder- bzw. die Neuwahl der Vorstandsmitglieder vorgenommen. Es wurden gewählt:

zum 1. Vorsitzenden: Prof. Dr. Max Dessoir,
zum 2. Vorsitzenden: Prof. Dr. Richard Müller-Freienfels,
zum 1. Schriftführer: Prof. Dr. Dagobert Frey,
zum 2. Schriftführer: Dr. René König,
zum Kassenwart: Dr. Alfred Enke.

In den Beirat wurden die bisherigen Mitglieder wiedergewählt.

4. Der Beitrag wurde in der bisherigen Höhe von RM. 16.— festgesetzt.

Der vorliegende Bericht geht an das zuständige Amtsgericht Berlin und wird zudem in der Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, dem Organ der gleichnamigen Gesellschaft, veröffentlicht werden.

Prof. Dr. Max Dessoir,
1. Vorsitzender.

Dr. René König,
2. Schriftführer.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

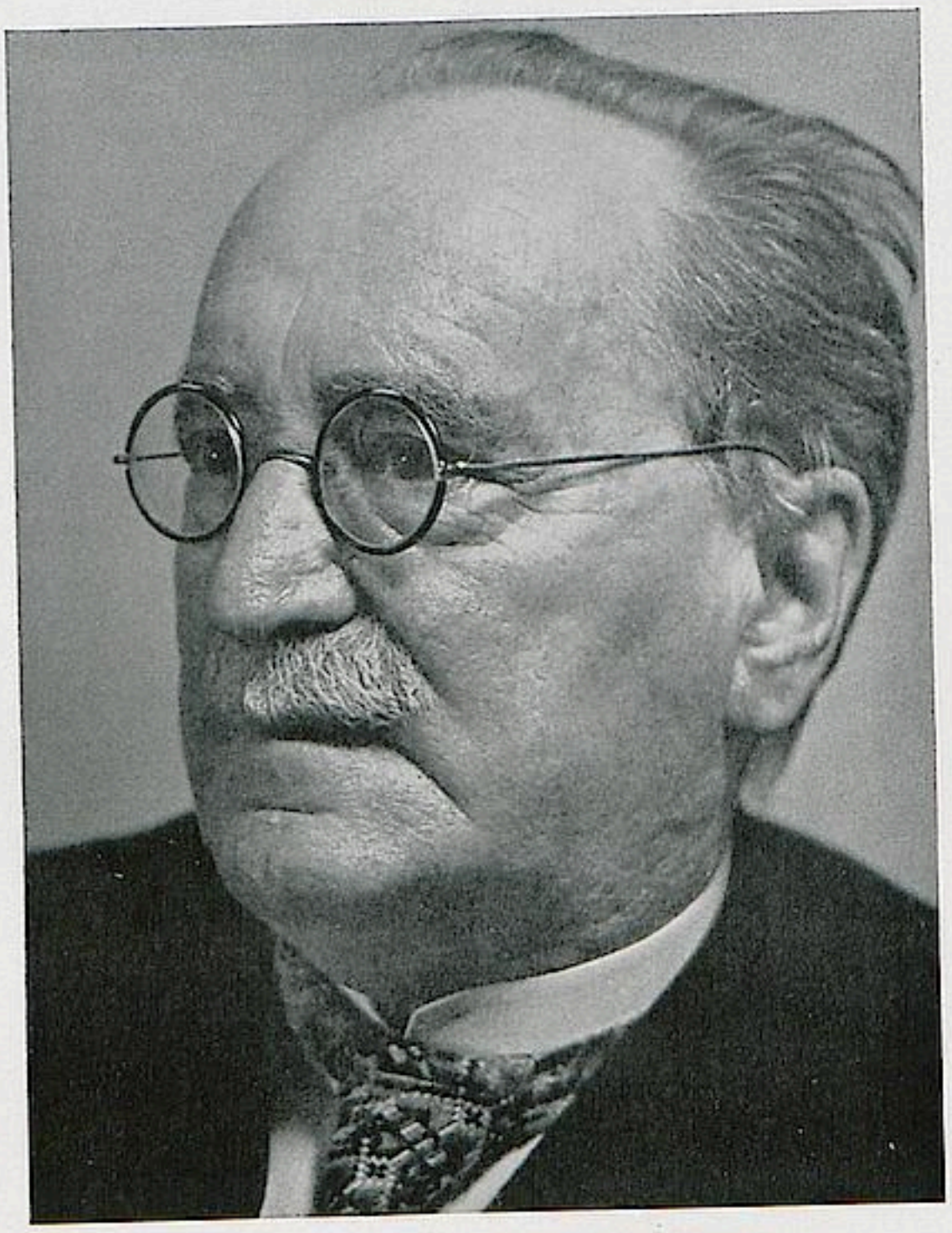
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0224

gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0225

gefördert durch die
DFG



Alfred Ecke

geboren am 12. August 1852

gestorben am 4. Mai 1937

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0226

gefördert durch die
DFG

Alfred Enke †

Als am 4. Mai Alfred Enke im 85. Lebensjahr aus dem Leben schied, verlor unsere Zeitschrift nicht nur den Leiter ihres Verlags, sondern auch einen guten Freund. Vor 32 Jahren trat der Unterzeichnete an den Kommerzienrat Dr. Enke mit dem Plan einer „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ heran. Enke, dessen Verlag nach dieser Seite hin noch nicht ausgebaut war, pflichtete dem Unternehmen grundsätzlich bei und förderte die Anlage durch guten Rat. Mit besonderer Liebe nahm er sich der jungen Zeitschrift an. Es kamen dann die schweren Jahre des Krieges und der Not. Selbst in diesen langen Jahren sorgte Enke dafür, daß die Zeitschrift regelmäßig und in würdiger Ausstattung erscheinen konnte; und auch nachdem die Führung des Verlags an die Söhne übergegangen war, blieb er unserem Werke treu verbunden.

Alfred Enke liebte die Musik als andächtiger, verständnisvoller Hörer. Der bildenden Kunst stand er nahe durch eigene Lichtbildstudien, die in zwei Mappen veröffentlicht worden sind. Ohne diese innere Verbundenheit mit dem Bezirk der Künste und ohne den spürbaren philosophischen Einschlag in seinem geistigen Wesen hätte er nicht das sein können, was er tatsächlich war: der gütige Förderer unserer Zeitschrift. Ich rufe ihm den Dank nach, der ihm gebührt, im Namen aller Mitarbeiter.

Der Herausgeber.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0227
gefördert durch die
DFG

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0228

gefördert durch die
DFG

Das Problem der Vergleichbarkeit

Vorbemerkungen zu einer vergleichenden Stilgeschichte von Musik und bildender Kunst

Von

G. F. Hartlaub

I.

Die Zeiten, da man (wie Goethe es tat) um der Malereien des Guercino willen seine Italienreise unterbrach, dagegen den Werken des Giotto keinen Blick schenkte, liegen um 150 Jahre hinter uns. Trecento und Quattrocento sind von den Kunstfreunden längst entdeckt; die „Primitiven", das Archaische, der Begriff Frührenaissance: das alles wird nicht mehr nur als Vorstufe und „historisch" genommen, sondern hat seine bis zur Schwärmerei gesteigerte Eigenbewertung erfahren. In der Musik ist es noch anders! Es kann auch heute noch nicht die Rede davon sein, daß uns etwa ein Dufay so lebendig wäre wie ein Memling, ein Gabrieli wie ein Tintoretto oder ein Conductus des 11. Jahrhunderts wie ein ottonisches Miniatur; selbst der schon ältere Palestrinakult hat immer nur schmale Bildungsschichten ergriffen. Nazarener und Romantiker, Praerafaeliten, Spätimpressionisten und Expressionisten haben uns längst dahin gebracht, daß wir die gesamte vorklassische Malerei als etwas wahlverwandtes empfinden, daß ein neues, sich oft geradezu primitivistisch gebärdendes Kunstwollen sie als Kronzeugen aufrief. Der Musik des Mittelalters, ja noch der beiden vorbachischen Jahrhunderte, steht die breitere Öffentlichkeit selbst heute, da die Wiederbelebungsversuche durch historische Konzerte, Collegia musica, in Radioübertragungen und auf Schallplatten, nicht zuletzt auch durch die Jugendmusikbewegung und das Streben nach einer neuen Hausmusikpflege sich gewaltig gemehrt haben, nicht mit annähernd so lebhaften Mitempfindungen gegenüber wie damals z. B. dem angeschwärmten Simone Martini und Botticelli. Diese Tatsache erklärt sich bestimmt nicht allein durch die Seltenheit der Aufführungen, die große Schwierigkeit, Unsicherheit, ja teilweise Unlösbarkeit der Aufführungspraxis.

Trotz alledem ist unverkennbar, daß wir uns einer starken Aktualisierung des Gesamtbestandes vorbachischer Musik, soweit sie überhaupt einigermaßen wiederherstellbar ist, wenigstens nähern: einer Aktuali-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0229
gefördert durch die DFG

sierung, die immer mehr Ähnlichkeit aufweist mit jener nun schon längst vollzogenen Wiederbelebung der sogen. „Primitiven“ in der bildenden Kunst. Ohne Frage hängt das, genau wie damals in der Malerei, mit der Tatsache zusammen, daß in der nachwagnerischen Musik — frühzeitig z. B. bei Debussy, später bei manchen mehr oder weniger „Atonalen“, grundsätzlicher noch in der deutschen Musik der jüngsten Zeit — sich Eigenschaften herausgebildet hatten, die mehr und mehr den Vergleich mit der archaischen Tonkunst herausforderten.

Sicher ist, daß erst von dem Zeitpunkt an, da die vorbachische Musik (über einzelne längst eingebürgerte Stichproben hinaus) eine mehr als nur wissenschaftliche Teilnahme sich zu erobern begann, auch die Musikgeschichte als Ganzes (also auch die vorklassische, vorbachische!) mit mehr Gleichberechtigung neben die Kunstgeschichte hintrat: gleichberechtigt insofern, als ihr nun auch etwas von den mächtigen Lebenskräften zufloß, die jene aus der Beziehung zur Gegenwartskunst erfahren hat, und als sie nunmehr allmählich aus Studierstube, Hörsaal und Seminar in den Bereich musikalisch gebildeter Öffentlichkeit übertreten durfte, wo sie bisher überhaupt nur mit ihrem biographisch-anekdotischen Teil so richtig lebendig gewesen war! Mit diesen Entwicklungen ging noch ein Drittes Hand in Hand. Das wachsende musikgeschichtliche Interesse, sein belebendes Verstehen durch das moderne Musikschaffen, brachten es mit sich, daß eine „erwachte“ Musikwissenschaft lernte, die Tonkunst einer Zeit nicht mehr isoliert zu betrachten, sondern sie mit den übrigen Erscheinungen der künstlerischen Gestaltungskraft eines Volkes, einer Epoche zusammenzuschauen, sie auf gemeinsame tiefere Anlagen und Antriebe zurückzuführen, so wie das die Kunst- und Kulturgeschichte, auch die soziologische Geschichtsbetrachtung lehrte und wie es die Beobachtung des Musikschaffens in unserer modernen Zeitumwelt bestätigte. An diesem Punkte setzt auch die hier geplante zusammenfassende Darstellung an, wenn sie sich zur Aufgabe macht, den Gang der Tonkunst durch die allgemeine Geistes- und Kulturgeschichte vergleichend neben das Werden der bildenden Künste zu stellen und dabei ihre besonderen Wege zu erforschen, auf denen sie das Wesen der Zeiten in ihrer Art zum Ausdruck gebracht hat. —

II.

Plastik und Musik! Es sei erlaubt, zur sinnfälligen Kennzeichnung der hier gegenüberzustellenden Künste das Wort „Plastik“ einmal in einem ungebräuchlichen, immerhin aber wörtlichen Sinne anzuwenden. Plastik (von *πλάσσειν*) sei uns „bildende Kunst“ schlechthin, alle Kunst, deren Gestalten gleichzeitig und im Raume erscheinen, die im Sichtbaren, Tastbaren bildet und formt: Kunst für das Auge und für die Vorstellungen des Tast-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0230
gefördert durch die DFG

sinns. Also nicht nur die Bildhauerei, sondern auch Baukunst, Malerei und Zeichnung: alle gebunden an körperliche Zwecke oder an Nachahmung der körperlich-sinnlichen Formen in der Erscheinungswelt oder an Beides. Als solche tritt sie in Gegensatz zur Musik, die in der Zeit ihre einzige Ausdehnung hat, den Tastsinn (Raum und Körper) und das Augenfällige (Optische) nur im übertragenen Sinne noch aufruft und in der „körperlosen" Tonwelt ihren luftigen, geistartigen Stoff besitzt — nur noch an Zwecke höherer Artung gebunden und von allem Nachahmenden viel weiter entfernt als Malerei und Bildnerei.

Das „Auge" ist in gewissem Sinne älter als das „Ohr", dieser „geistigste der Sinne", wie ihn Fr. Medicus genannt hat. Das zeigt uns das embryonale Werden des Menschen (die Ontogenese), wo die Augenanlage früher erkennbar ist als die des Ohres; vielleicht auch die ihr in großen Zügen entsprechende Stammesgeschichte, die aus dem Tierreich zum Menschen hinführt. In der vor- und frühgeschichtlichen Entwicklung des Menschen selber, die wiederum in großen Umrissen vom Werdegang des Kindes wiederholt wird, scheint dieser Vorgang des Augensinnes vor dem Ohrensinn (und der diesen Sinnesorganen zugeordneten seelischen Vermögen) noch fernerhin bestätigt. Die visuelle Entwicklung des Menschen dürfte älter sein als die akustische; die Gebärde als Zeichen wird eher verstanden als der Ton als Sprache (Schrei und Sprechen), das „Bild" steht vor dem „Wort", die Anschauung vor dem Begriff (der ja dem tönenden oder als tönend vorgestellten Wort verbunden ist). Die vergleichende Sprachwissenschaft zeigt uns die Priorität der (visuellen) Haltung und Gebärde vor der (akustischen) Sprache; beispielsweise ist der Ausdruck für den Begriff „klein" in allen Sprachen an helle Vokale, insbesondere das i mit seiner kleinen Mundstellung gebunden. Höhlenmalereien der älteren Steinzeit lassen sich sogar heutigen Leistungen bis zu einem gewissen Grade vergleichen; eine Musikausübung dieser Höhlenbewohner ist nicht nachweisbar, ihre Sprache war jedenfalls so uranfänglich, wie ihre Bildkunst uns (ob mit Recht oder Unrecht) wunderbar „fortgeschritten" anmutet. Daß im frühen Kindesalter die Gebärde oder gar das „Zeichnen" dem Sprechen voran ist, läßt sich zwar nicht erweisen — äußere Beeinflussung drängt da sofort zum letzteren hin —, wohl aber steht fest, daß Kinderzeichnen dem Kindersingen vorgeht! Was endlich die primitive Musik selbst betrifft, so ist sie anfänglich durchgängig an Eindrücke des Gesichts- und Tastsinnes gebunden: Tonkunst primitiver Völker zeigt uns, wie wir noch sehen werden, in Instrumentenbau und -stimmung, in Tondistanzen und -konsonanzen eine starke Abhängigkeit von Momenten rein anschaulicher Art. Ferner ist das rhythmische Wesen, welches von sichtbarer Arbeits- und Tanzbewegung abhängt,

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0231
gefördert durch die
DFG

unvergleichlich entwickelter als das „rein musikalische“ der Melodie oder gar der Harmonie. Endlich läßt sich beobachten, daß die Sprache sehr viele Bezeichnungen für Musikalisches aus dem Wortschatz des Gesichtsinnes überträgt, während das Umgekehrte viel seltener ist.

Unsere äußere Sinneserfahrung ist uns in den „Anschauungsformen“ des Raumes und der Zeit, unsere inneren Tatsachen (die „Seele“ mit Fühlen, Denken und Wollen) sind uns nur in der Form der Zeit gegeben. So ist Zeit mehr eine Form der Innerlichkeit und wir können vermuten, daß die uns in der Form der Zeit gegebene Kunst — die Musik — dieser Innerlichkeit näher ist als die Plastik, ja selbst die (doch mit räumlichen Vorstellungen operierende) Dichtung. —

In einer tiefsinnigen Abhandlung[1]) über das Problem einer vergleichenden Geschichte der Künste hat Fritz Medicus darauf hingewiesen, daß Musik und Dichtung „das Leben selbst“ darstellen, die bildenden Künste dagegen nur den „Träger“ des Lebens. Die bildende Kunst setzt den bereits vorgeformten Ausdruck des äußeren Daseins voraus, sie ist gleichsam „Ausdruck des Ausdrucks“, während Musik und Dichtung Ausdruck des Wesens selbst sind. Nun hat freilich auch die Tonkunst ihren „Stoff“ — eben die Schallwelt, die uns ja auch im Naturzustand schon irgendwie ausdrucksvoll, assoziativ gefühlsbetont anmutet, ferner die Welt der Zusammenklänge, deren als Naturtatsache gegebene Wohlgefälligkeit oder Nicht-Wohlgefälligkeit für das Gemüt des Hörers zu den Gesetzen und Verboten der Harmonielehre führt, endlich das Auf und Ab der Melodie und ihres Rhythmus, der ja körperliche Bewegungsvorstellungen in sich schließt. Aber richtig ist doch, daß die Natur den „plastischen“ Künsten viel stärker und direkter „vorgeformt“ hat, während gerade die Musik da viel unabhängiger in ihren Ausdrucksformen sein kann. So stehen hier jedenfalls bildende und tönende Kunst in einem grundsätzlichen Gegensatz.

An anderer Stelle[2]) hat der Verfasser dieser Arbeit, anschließend an alte romantische Spekulationen, einmal versucht, den verschiedenen Künsten die verschiedenen „Ebenen“ des Menschenwesens als ihre Entsprechungen zuzuteilen: die Baukunst dem Knochengerüst (also dem Anorganischen, „Krystallinischen“ in uns), die Bildhauerei dem Leib (der etwa dem Pflanzenreich als Stufe entspricht), die schon zweidimensionale Malerei der — tierähnlichen — Seele, welche in vorgestellten „Bildern“ träumt, endlich die Dichtung dem Geist, der vom „Bild“ zum Wort und zum Begriff aufsteigt; für die Tonkunst blieb nur jenes Innerste, Vorbegrifflich-Allgemeine, das Schopenhauer bekanntlich

---

[1]) Medicus, Fritz: Das Problem der vergleichenden Geschichte der Künste (in „Philosophie der Literarwissenschaft“, Berlin 1930).

[2]) „Kunst und Religion“, Leipzig 1919, pag. 110.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0232
gefördert durch die DFG

seinem metaphysischen „Willen“ gleichsetzt, ein „unbestimmtdeutiger Grund dessen, was den Menschen menschlich macht“ (Fr. Medicus). Vielleicht darf man es auch das „Ich“ nennen, wofern dieser Individuations-Ansatzpunkt ganz ohne subjektiv-persönlichen Vordergrund genommen wird. Auch hier ergibt sich wieder die Einsicht, daß „Plastik“ und Musik, bildende und tönende Kunst, gleichsam am entgegengesetzten Ende der Reihe stehen, welche die Möglichkeiten ästhetischen Ausdrucks für den Menschen umfaßt. Gerade weil sie in der menschlichen Sinneserfahrung und -empfindung ganz polare Bezirke aufrufen, die wahrscheinlich im Werden des Bewußtseins verschiedenes Alter, verschiedenene Aufgaben haben, gerade weil beide Künste in getrennten, wohl nacheinander entfalteten Wesensschichten gründen, muß es eine wesentliche Aufgabe sein, zu fragen, wie sie im Kulturverlauf nebeneinanderstehen, wie sie im Ganzen der Gesamt-Kunstentwicklung sich zueinander verhalten, welchen Beitrag sie gleichzeitig zur geistigen Gestalt eines Zeitalters geleistet haben. Die alte leichtsinnige These von dem historischen „Nachhinken“ der Musik, die Meinung, daß sie dem Zeitinhalt „später“ Ausdruck gäbe als die bildenden Künste, muß von hier aus eine tiefere Nachprüfung erfahren und auf ihren eigentlichen Sinn zurückgeführt werden.

Uns bedünkt, daß eine morphologisch-stilistische Vergleichung des Werdegangs von „Plastik“ und Musik gerade wegen dieser Polarität beider ihren Sinn hat[3]). Das abgenutzte Wort von der Architektur als erstarrter, „gefrorener“ Musik drückt ja in kühner Weise die alte Ahnung aus, daß gerade die beiden Extreme sich geheimnisvoll berühren. Tönende und bildende Kunst, beides „wortlose“ Künste, sind beide rein im Sinnlichen gestaltend und für äußere Sinne; sie sind das in einem viel genaueren Sinn als etwa die Dichtung, die ja keineswegs in der Weise „Gestaltung für das Ohr“ ist wie die Musik, sondern bei allen ihren akustischen Eigenschaften doch durch das Wort, durch den bereits vorgeformten Sprachschatz vor allem die innere Vorstellung, ja auch das begriffliche Denken aufruft. Literatur ist, weil an Sprache, Vorstellung und Begriff gebunden, mindestens der denkerischen Entwicklung so nahe wie der rein gestaltend-künstlerischen. Und als Kunst steht sie in eigentümlicher Weise zwischen „Plastik“ und Musik, Augen- und Ohrenkunst, indem sie, wenn auch zunächst durch den Hör-Sinn aufgenommen und mit Musikartigem durchsetzt, doch die optisch-haptischen Vorstellungen der räumlichen Sinnenwelt in einer viel bestimmteren Weise aufruft, als das die Musik vermag. Gerade wegen dieser Zwischenstellung wird eine autonome Betrachtung erschwert und ein

[3]) „Musik und Plastik bei den Griechen“, diese Zeitschrift, 1936, Heft 2.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0233
gefördert durch die DFG

selbständiges Stilwerden im eigentlichen, morphologischen Sinne ist schwerer erkennbar; das würde auch einen Vergleich mit der Stilentwicklung tönender und bildender Künste viel schwieriger machen. —

III.

Bei vergleichenden Betrachtungen kann es verschiedene Standorte der Visierung geben. Wir nehmen Ausgang von dem, was hier „Plastik" genannt wurde: von der bildenden Kunst; genauer gesagt: wir wenden uns vor allem an den Kunsthistoriker, womit nicht so sehr der Beruf als die allgemeine Bildungsgrundlage und innere Blickrichtung gemeint ist. Das entspricht wohl auch weit mehr einem Bedürfnis! Denn während auch ältere Darstellungen der Musikgeschichte die Entwicklung der bildenden Künste mindestens gelegentlich einzubeziehen suchen und die moderne Musikwissenschaft sich neuerdings in Stilfragen von der Kunstwissenschaft fast allzu weitgehend beeinflussen ließ, fehlt es in den kunstgeschichtlichen Arbeiten an einer „Erhellung" durch musikalische Analogien und Parallelen fast durchaus, obgleich diese genau so fruchtbringend werden müßte, wie die Übertragung z. B. der Wölfflinschen Kategorien der Malerei für Dichtung und Musik geworden ist. Die Kunstgeschichte war sich selbst genug, wie es scheint. Aber auch in den allgemeinen kultur- und geistesgeschichtlichen Darstellungen wird man — im Gegensatz zur Berücksichtigung der Architektur, Malerei und Graphik — nicht eben viel lesen von den schöpferischen Taten der Tonkunst und von dem Licht, das von hier aus auf die kulturelle Gesamtlage fallen könnte. Burckhardts Kultur der Renaissance und Spenglers Untergang des Abendlandes, zwei sehr verschiedenartige und verschiedenwertige Werke, stimmen in diesem Punkte merkwürdig überein. Ja selbst die „erwachte" Musikforschung hat in ihrer Abhängigkeit von der Kunstwissenschaft kaum schon das musikalische Werden nach seinem besonderen Ausdruck des Zeitgeistes befragt, auf keinen Fall aber versucht, die hier beobachteten Merkmale und Abläufe einmal auch in die Kunst- und Kulturgebiete hinüberzustrahlen — was ein wesentlich anderes Gesamtbild ergeben würde, als das einseitig von der bildenden Kunst oder von außerkünstlerischen Bezirken her diktierte. Ein solcher Aspekt wäre sogar noch gültiger. Denn die Musik sollte doch als bei weitem „abstrakteste", selbstgesetzlich in ihrer geistigen Welt verharrende Ausdrucksform die Wandlungen des „Willens in der Geschichte" reiner offenbaren als die stärker an Nachahmung und grobe äußere Zwecke gebundene, auch durch viel mehr Rezeptionen verunklärte Entwicklung der bildenden Künste. Von der Musik mit ihrer unbehindert aus Bewußtseinstiefen kommenden Gestaltwandlung erfaßt sich vielleicht besser als von aller sichtbar-tastbaren Ausdrucksform her, was als

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0234
gefördert durch die DFG

innerster Antrieb in dem krausen und verschlungenen Werden der philosophischen und wissenschaftlichen Ideen, ja was zuletzt auch im technischen, wirtschaftlichen und sozialen Wechsel als geheime Formkraft wirkt. Eine Formengeschichte der materialen und geistigen Kultur, gesehen von der Musik her: sie wäre gleichsam das äußerste Gegenbild zu einer materialistischen Geschichtsbetrachtung, wie sie dem immer viel näher liegt, der einseitig etwa von der Architektur und dem Kunstgewerbe, also von den „angewandten Künsten", ausgehen wollte.

Es handelt sich darum, nicht so sehr für die bildende Kunst als allein stilführende und zeitbestimmende Macht einzutreten, als zu zeigen, daß auch eine „Erhellung" aus dem freien Reiche der Musik her möglich ist. Der einseitigen Diktatur der Kunstgeschichte in der Musik- und dann auch in der Kulturwissenschaft müßte entgegengetreten werden durch den Nachweis, daß gerade die Tonkunst nach eigenem Stilgesetz verläuft und daß sie vom Zeitganzen eine wesentlich andere, vielleicht tiefere Ebene sinnfällig werden läßt. —

IV.

Warum Musik und Plastik zu einem Vergleich locken, einem Vergleich ihres Wesens und ihrer Geschichte, haben wir angedeutet. Ist aber auch ein solcher Vergleich überhaupt möglich? Verbietet nicht schon das Wesen einer Zeit- und einer Raumkunst jegliche eingehendere Analogisierung? Es gibt dazu Äußerungen von Schaffenden und von Theoretikern, unbedingt zuratende wie die des Philosophen Benedetto Croce und seiner Schule, die von einem durchaus einheitlichen Schöpfungsgrunde aller Künste ausgehen und darum das Besondere jeder Kunst für mehr sekundär erachten, abratende, wozu wir vor allem die Künstler selber zählen möchten, aber auch Forscher wie Meumann u. v. a., endlich vermittelnde, die ohne das Spezifische leugnen zu wollen, doch eine fruchtbare gegenseitige Erhellung zugeben, — hier vor allem die Schar der Kunst-, Literatur- und Musikhistoriker wie O. Walzel, Curt Sachs, Robert Haas, Th. Spoerri, Mersmann, Medicus, Cysarz, Moser u. a. Im Mittelpunkt steht der Versuch, Wölfflins „Kunstgeschichtliche Kunstbegriffe" im Sinne von Walzels „Wechselseitiger Erhellung der Künste" auf das musikalische und dichterische Gebiet anzuwenden, wobei die einzelnen Forscher allerdings sehr verschieden weit gehen und auch recht verschiedene Ergebnisse erzielen[4]).

[4]) Aus der reichen Literatur über das Problem seien hier nur erwähnt: Walzel, Osk., Wechselseitige Erhellung der Künste. Berlin 1917. — Sachs, Curt, Die Musik im Rahmen der allgemeinen Kunstgeschichte. Archiv f. Musikwissenschaft, VI. Jahrg. — Ders., Kunstgeschichtliche Wege zur Musikwissenschaft. Archiv f. Musikwissenschaft, I. Jahrg. — Ders., Barockmusik. Jahrbuch Peters für 1919. — Meyer, Kathi,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0235
gefördert durch die DFG

Zuletzt muß natürlich die Ergiebigkeit eines Versuchs, die bildenden und tönenden Künste durch ihre Entwicklung vergleichend zu verfolgen und ihre einzelnen Erscheinungen auf den gleichen Nenner des „Zeitimpulses“ zurückzuführen, auch über das grundsätzliche Für und Wider entscheiden. Indessen ist da doch ein wichtiger Unterschied zu machen. Eine vergleichende Stilentwicklung von Musik und bildenden Künsten kann in manchen Fällen dartun, wie es dieselben Zeitkräfte, Zeitimpulse waren, die hier und dort in bestimmten Zügen sich ausgewirkt haben. So etwa die Anfänge der Polyphonie und gewisse Eigenschaften des frühromanischen Stils (z. B. Säulenbündel statt einfachem Säulenschaft u. v. a.) oder die Anfänge der Dreiklangsharmonik und die perspektivische Raumkomposition oder die Bildung der Dur-Moll-Polarität und das erste Auftreten des „Helldunkels“ in der Malerei. Aber man kann nicht grundsätzlich aussagen, daß dem, was Helldunkel in der Malerei ist, in der Tonkunst das Dur-Mollsystem „entspricht“. Es handelt sich nur um gewisse gemeinsame Ansatzpunkte, die es möglich machten, daß ein bestimmter, von der Zeit allgemein herangetragener Ausdruckswille sich gerade an dieser und an jener Stelle verkörperte. Bei anderen Eigenschaften handelt es sich dagegen um grundsätzliche Analogien, die zunächst einmal zeitlos gültig sind, um sich dann natürlich auch im Laufe der Geschichte zu bewähren. In räumlich erscheinender und in zeitlich ablaufender Kunst gibt es etwas an sich Analoges, was vergleichbar genug ist, um es erstens prinzipiell auf einen gemeinsamen Generalnenner zu bringen, zweitens Wirkungen eines identischen Antriebes in der Geschichte gerade an ihm abzulesen.

In der bildenden wie in der tönenden Kunst haben wir gewisse Elemente und gewisse Arten der ästhetischen Ordnung, Möglichkeiten, um mit ihnen und innerhalb dieser ausdrucksvoll zu gestalten. In der bildenden Kunst denken wir an Linie, Fläche, Farbe, Körper und Raum als anschauliche Grundlagen, (parallele) Reihung, Symmetrie, Rhythmus, Proportion und Harmonie als ihre schönheitsvolle Ordnung,

---

Zum Stilproblem in der Musik. Festschrift für Musikwissenschaft, V (1923). — Moser, H. J., Stilvergleichung zwischen Musik und anderen Künsten. II. Kongreßbericht für Aesthetik (diese Zeitschrift 1925, mit Aussprache und Korreferat Anschütz). — Kroyer, R., Beethoven in seinen Symphonien (Almanach der deutschen Musikbücherei, Regensburg 1927). — Bücken, Ernst, in: „Geist und Form im musikalischen Kunstwerk“ (Handbuch der Musikwissenschaft), Seite 150. — Haas, Robert, die Musik des Barock (Handbuch der Musikwissenschaft), Seite 9—13. — Mersmann, Hans, Zur Stilgeschichte der Musik (Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1921 [1922]. — Auerbach, Felix, Tonkunst und bildende Kunst. Jena 1924. — Mojsisovicz, R. von, Parallelerscheinungen in den bildenden Künsten und der Musik des 19. Jahrhunderts (Schweizer Musikzeitung 1924, Heft 1).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0236
gefördert durch die DFG

ferner die Ausdruckssymbolik aller solcher formalsinnlicher Elemente (z. B. Horizontale und Vertikale, Tragen und Lasten, Sinken und Steigen, Schlaffheit und Straffheit von Linien, Gefühlsbedeutung dunkler und heller, warmer und kalter Farben, Stimmung begrenzter und grenzenloser Räume, Schwere und Leichtigkeit von Massen usw.). Dazu in darstellender Kunst, also in Malerei, Zeichnung und Plastik, die mit den nachgebildeten Objekten selbst verbundenen Vorstellungen und Gefühle (Landschaftsbestimmungen, menschliche Charaktere etc.). In der rein zeitlichen Erscheinungsform der Musik haben wir dagegen die Töne (ihre Höhe und „Färbung"), die Gestalten ihres Nacheinander (Motiv, Thema, Melodie), ihre Gleichzeitigkeit (Arten der Zusammenklänge bis hin zur „Harmonik", Konsonanz und Dissonanz), die Grundsätze von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit, die Formen ihrer Ordnung (einerseits die Tonarten, die Logik der Akkordfolge etc., andererseits den Bau der melodischen Elemente bis hin zu den Liedformen, Sonatenformen usw.) — kurz, den ganzen Inhalt der musikalischen Formenlehre und die Ausdrucksmöglichkeiten in alledem. Außerdem steht bekanntlich auch die Musik, wenn schon viel mittelbarer und in geringerem Maße, streckenweise in einem nachahmenden Verhältnis zur „Natur", d. h. zum Naturlaut (wozu wir auch das menschliche Sprechen, seine natürliche Tonhebung und -senkung rechnen können) und zu den natürlichen Bewegungserfahrungen.

Wenn wir nun die beiden — hier nur ganz roh und unsystematisch angedeuteten — Gruppen in dieser Weise gegenüberstellen, so läßt sich schon vermuten, daß es auf beiden Gebieten viele Mittel, Formen und Beziehungen geben muß, die ihnen allein eigen sind, die also unvergleichbar oder doch nur beschränkt vergleichbar bleiben. Grundlegend ist zunächst die auch von Medicus hervorgehobene Tatsache, daß das musikalische Kunstwerk als zeitlicher Tonverlauf einen Anfang und ein Ende hat. Erst nach dem Schlußakkord ist es in seiner Ganzheit vollendet und damit in seinem Gesamtausdruck und seiner Formenordnung „übersehbar" (— unwillkürlich kommt uns hier das Wort „sehen"! —); vorher, d. h. zwischen Anfang und Ende, bleibt es immer ein Unvollendetes, ein Spannen, Sehnen, eine Frage nach dem Kommenden, ein Erwarten im Sinne melodischer und harmonischer Kadenzgewohnheiten, vielleicht ein Enttäuscht-, Überraschtwerden, um neuer Spannung Platz zu machen. (Man darf wohl sagen, daß der musikalische Laie die Musik wesentlich nur in diesem von Zeitpunkt zu Zeitpunkt fortschreitenden Gefühls-Spannungsverlauf erlebt; das bewußte „Übersehen" des vollendeten Ganzen, der „Aufbau", die Wiederholungen und Verwandlungen, kurz alles Formalmusikalische bleibt bei dem Laien

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0237
gefördert durch die DFG

auf ein nur halbbewußt werdendes Erinnern des Wiederanklingenden beschränkt; dem Musiker ist es wesentlichste, bewußte Kunsterfüllung!) —

Dem allen gegenüber hat in der bildenden Kunst die Malerei und Plastik keinen Anfang und keinen Schluß. Es ist hier nur Gegenwart, Gleichzeitigkeit in allen Teilen, und wenn das Auge gewisse Formen verfolgt, gewisse Formfolgen „abliest", wenn hie und da auch eine gewisse Blickführung gegeben ist, so kann doch nicht von einem einheitlichen Verlauf des Auffassens die Rede sein, der dem musikalischen Zeitablauf voll entspräche. Etwas anders liegt die Sache freilich bei Architektur und Gartenkunst, wo der perspektivischen Blickführung die eigentliche „Führung" des gehenden Besuchers zu Hilfe kommt und wo man sehr wohl von Raumfolgen sprechen kann mit Anfang und Schluß, wo es „Bewegungen" und Steigerungen gibt, die zu einem musikalischen Vergleich geradezu verlocken. Zu der räumlichen Gesamtgegenwart aller Teile, von der sich der Besucher stets „rückblickend" überzeugen kann, kommt hier die Möglichkeit sukzessiven Erlebens, die mindestens von einer Seite her ihre musikalische Analogie hat. Aber weiter. Unvergleichlich bleibt der entscheidende Umstand, daß die Melodie als einheitliche „Gestalt" aus Einzeltönen, Ganz- und Halbtonschritten, zusammengesetzt ist, während es falsch wäre, eine Linie etwa als Reihung von Punkten aufzufassen. Und wem soll in der Musik die Farbe entsprechen? Entsprechen etwa die einzelnen Skalentöne der Oktave (vom tiefen und dunklen zum höheren, helleren Ton steigend) der Farbfolge des Farbkreises, mit parallelen Harmonien und Disharmonien, Konsonanzen und Dissonanzen hier und dort? Man hat auf solchen Vergleichen — unterstützt von synästhetischen Erfahrungen — Farblichtklaviere, Farblichtkompositionen aufgebaut. Aber dann müßte doch, wie die Melodie sich aus Tönen bildet, so aus den Farbfolgen die Linie sich zusammensetzen! — wovon keine Rede ist. In der Malerei und auch in baulicher Erscheinung sind Flächen Träger des Farbigen; die Linie, der Umriß besteht als farbloses Element für sich. In der Musik ist dagegen gerade das Analogon der Linie, die Melodie, Träger des Farbigen. „Chroma" und „Chromatik" der nicht im diatonischen Tonleiterverlauf vorgeschriebenen Halbtonschritte kommen zwar zu dem diatonisch (-„linearen") Verlauf wirklich als eine Art von „Färbung" hinzu — aber weiter läßt sich dann der Vergleich nicht führen. Oder kommt die Farbe zur Linie wie die Harmonie zur Melodie? Dem widerspricht schon, daß Zeiten entwickelter Farben (Antike und Mittelalter) das Harmonische der Akkorde in der Tonkunst nicht kannten. Im Tonreich sind Melodie und Harmonie eines; es verwirklicht sich beides, der gerichtete Ablauf und das gleichzeitige Beieinandersein (Melodie und Zusammenklang), an dem selben Material der Töne; in der bildenden

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0238
gefördert durch die DFG

Kunst bleibt die Farbe rein räumlich-gleichzeitig und kennt den gerichteten Ablauf (es sei denn bei linearer „Blickführung") überhaupt nicht; dieser wird nur mit dem Linearen verwirklicht. Am weitesten kommt man entschieden, wenn man — dem Sprachgebrauch folgend — Klangfarbe, Klangcharakter dem Farbigen gleichsetzt; obschon eine „Skala" der Klangfarben entsprechend dem Farbkreis bis jetzt nicht konstruiert worden ist (sie wäre immerhin denkbar und ließe sich vielleicht für elektrische Musikinstrumente mit besonderem Nutzen verwirklichen).

Ein anderes Problem bietet sich uns, wenn wir fragen, was eigentlich in der bildenden Kunst der Funktion der Tonarten entsprechen soll, die doch in der Musik und in der Musikgeschichte eine so ungeheure Rolle spielt und die nicht nur eine bestimmte Auswahl aus dem Tonreich der Oktave, sondern auch Anweisungen für die melodische und harmonische Tonfolge in sich schließt, — es sei nur an die Schlußfunktionen (Finalis, Kadenz auf die Tonika, usw.) erinnert. Wir sehen dabei von jener Hauptschwierigkeit, daß nämlich bildende Kunst selbst für den Auffassenden, Erlebenden niemals jene eindeutige zeitliche Gerichtetheit der Musik besitzt, ganz ab. Wollte man nun vergleichend heranziehen, daß auch in der Malerei mit einer bestimmten Farbzusammenstellung an einem Punkte schon die Auslese aus dem Farbenreich für die Gesamtdurchführung festgelegt sei, oder daß man in der Baukunst mit einem bestimmten Formenschatz beginnend auch bis zum Ende gebunden bleibe, so wie die Tonart eines Stückes bestimmte Tonstufen vorschreibt, so fehlt doch gänzlich eine Entsprechung für die musikalisch erlaubten Abweichungen davon: für Chromatik, tonartfremde Erhöhungen und Erniedrigungen, erst recht für ein Hinüberwechseln in andere (verwandte) Tonarten, für Alterationen und Modulationen — denn derartige Überschreitungen würden in der Malerei sogleich die Einheit des Ganzen zerreißen. Fragt man weiter nach musikalischen Vergleichspunkten für Fläche, Körper und (architektonischen) Raum, so soll nicht gesagt werden, daß sie ganz fehlen, aber man muß sich hüten, bloße Assoziationen, die die Musik bisweilen aufruft — etwa ein Auftauchen von Raumvorstellungen oder das Mitschwingen derselben bei gewissen Instrumentationsweisen und Chorgruppierungen —, mit gleichbedeutenden Funktionen der Elemente selber zu verwechseln. (Am ehesten hat noch der Körper — genauer die „Masse" als solche — in der Musik eine Entsprechung.) In dieser Weise könnte man noch lange fortfahren. Was gleicht in den bildenden Künsten etwa der Oktavstruktur des Tonreichs, was ist hier Dur und Moll (nicht in dem, was dieser Polarität kunstgeschichtlich etwa entsprochen hat, sondern als gleichartige Funktion), worin hat das grundlegende

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0239
gefördert durch die
DFG

Verhältnis von Tonika und Dominante seine Analogie? Gibt es dem Leitton und seiner Aufgabe auch nur einigermaßen Ähnliches? Und was sollte ein Ostinato-Baß, ein Orgelpunkt in der Malerei oder Baukunst bedeuten? Je mehr wir in die Eigentümlichkeiten der musikalischen Formen hinabsteigen, in dasjenige, was lediglich aus dem zeitlichen Ablauf und seinen besonderen Verhältnissen und Möglichkeiten hervorgewachsen ist, um so „müssiger", um so „weiter hergeholt" wird das Vergleichen.

Trotz aller solcher und ähnlicher Einschränkungen wäre es aber doch ganz falsch, daran zu verzweifeln, daß Musikalisches und „Plastisches" überhaupt auf einen Generalnenner gebracht werden können. Nicht alles in der Musik ist rein zeitbedingt, nicht alles in den bildenden Künsten durchaus räumlicher Natur! Grundlegend bleibt jene schon von Herbart, Schmarsow, Ehrenfels und anderen formulierte Erkenntnis, daß die Auffassung einer im Raum erscheinenden Gestalt doch immer zeitlich, durch das abtastende Auge, geschieht, welches einer Linie folgt, einen Farbzusammenhang abschreitet. Ist also auch das objektive Sein des bildenden Kunstwerks nur räumlich-gleichzeitig gegeben, so mischt sich doch in sein subjektives Erlebnis, in die Erfahrung des Beschauers ein zeitliches Moment. Andererseits faßt der Gebildet-Musikalische den zeitlichen Ablauf eines Tonwerks doch nachträglich immer wie ein Räumlich-Gleichzeitiges — etwa wie eine Linie mit ihren Teilungen — zusammen, indem er das Ganze zu „übersehen", das Verhältnis seiner Teile zu „ermessen" sucht. Die Erinnerung (ohne die ja musikalische Auffassung auch der Elemente unmöglich wäre) wünscht auch in größeren Folgen das zeitlich Verflossene zu bewahren (so wie der Besucher einer Kirche, eines Barockgartens sich im Durchschreiten umwendet, um das Ganze präsent zu haben). Man stellt so die verschiedenen Teile (etwa einer Melodie, eines Sonatensatzes, einer ganzen Symphonie) nachträglich gleichsam „nebeneinander", wie die Teile eines Bauwerks, eines Gartens usw. Nur auf diese Art ist es möglich, Formen anschaulicher Ordnung, die wir in bildender Kunst als Reihung, Symmetrie, Rhythmus, Proportion, Harmonie kennen lernten, auch — wenn auch mit beträchtlichen Abweichungen und Ergänzungen völlig eigener Art — in der Musik wiederzufinden und damit ein breites Beziehungssystem zu erschließen, das teilweise grundsätzlicher Natur ist, teilweise doch in historisch verwirklichten Korrelationen besteht.

Gegenüber allem theoretischen Für und Wider darf zunächst nicht übersehen werden, daß uns die natürliche Erfahrung selbst ganz unzweideutig auf geheime Beziehungen zwischen bildender und tönender Kunst, auf einen — trotz aller Differenzierung und Absonderung —

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0240
gefördert durch die DFG

gemeinsamen Ausdrucksgrund der beiden „Sprachen“ hinweist. Man kann da zunächst auf die psychologische Erfahrung der Synästhesie, des Farbenhörens, verweisen — den Untersuchungskreis eines Anschütz u. a., auf den wir im übrigen nicht einzugehen brauchen. Gibt uns hier die innere Erfahrung ein Gefühl von der Unlösbarkeit gewisser musikalischer und bildkünstlerischer Elementar-Eindrücke, so haben wir in der Außenwelt noch einen anderen, ganz unmittelbar gegebenen Hinweis: wir meinen die Erscheinung der Tonerzeuger (Musikinstrumente). Eine „greifbare“ Beziehung zwischen der tönenden und der sichtbaren Welt ist uns gegeben in dem Verhältnis der Länge schwingender Körper zur Tonhöhe; einfache Zahlen und Zahlenverhältnisse von Länge und Teilung entsprechen den elementaren Tonabständen (Konsonanzen). Darüber hinaus steht die Form des Musikinstruments und sein „Bau“ zu Tonfärbung, Tonstärke, Tonauswahl (Stimmung) praktisch in einem naturgegebenen Verhältnis, das in manchen Fällen über die bloße Kausalbeziehung in eine Art von Formsymbolik hinüberzugreifen scheint und uns jedenfalls ahnen läßt, wie auch in der Sprache künstlerischer Symbolik Tönendes sich in Anschauliches übersetzen läßt. — Zu „Zahl“ und „Form“, die sich uns hier in der natürlichen Erfahrung als elementarste Mittler zwischen dem tönenden und anschaulichen Bereich darbieten, tritt nun als drittes der Begriff der „Bewegung“, wie wir sie wiederum ganz sinnfällig nicht am Instrument selbst, wohl aber an tonerzeugenden (spielenden, singenden, auch tanzenden) Menschen erfahren. In der „Bewegung“ schlechthin haben wir die gemeinsame Kraft, die sich hier motorisch-anschaulich (als Tanz, Schritt, Geste), dort akustisch als zusammenhängende Tonfolge in der Zeit zur Erscheinung bringt! Freilich ist bildende Kunst — im Gegensatz zur anschaulichen Bewegungskunst von Tanz, Mimik usw., die als solche der Musik auf der anschaulichen Seite noch direkter entsprechen mag — objektiv selbst zeitlos und unbewegt. Aber sie stellt doch einerseits Bewegungsmomente dar, die unsere Phantasie dann zwangsläufig zur Bewegung ergänzt (Malerei und Plastik in der Darstellung bewegter Körper) und sie erfordert andererseits, wie wir gesehen haben, einen Bewegungsakt in der Auffassung des Beschauers.

Zu den Naturtatsachen der Synästhesie und des Tonerzeugers tritt als fernerer Zeuge für die innere Gemeinschaft der beiden Kunstarten die in der Gebrauchssprache niedergelegte, vielfältige naive Erfahrung. Die Sprache — sowohl die natürliche wie die Fachsprache — verrät aufs deutlichste, daß wir, trotz der Heterogenität des einzelnen, einfach nicht umhin können, künstlerische Augenerscheinung und Ohrenerfahrung beständig in Verbindung zu bringen, wozu das synästhetische

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0241
gefördert durch die DFG

Phänomen gewiß eine psychologische Voraussetzung bietet. Nicht alle im Sprachgebrauch angedeuteten Analogien sind freilich systematisch brauchbar: wenn z. B. von „Chromatik" in der Musik gesprochen wird, kann man (wie wir bereits einsahen) nicht ohne weiteres an das Hinzukommen der Farbe zur Form denken — man müßte denn die diatonischen Tonschritte als das Lineare, die Abweichungen davon als „Farbe" empfinden wollen. Oder: „Motiv" in der Landschaftsmalerei ist mit Motiv in der Musik nicht gleichzusetzen. „Koloratur" würde man ernsthaft auch nicht mit color in Verbindung bringen; nur daß die Koloratur zur Melodie hinzukommt, wie die Farbe zur Form, gibt das etwas gewagte tertium comparationis. „Farbton" (das ist Lichtstufe einer Farbe), Tonigkeit als Zusammenstimmung von Nachbarfarben haben nichts mit dem Wesen des Einzeltons in der Musik zu tun. Vieles andere ist aber aufschlußreicher. Der Fachmann spricht von „Farbskala", wobei offenbar der Vergleich mit der Tonskala maßgebend ist, und es fehlt nicht an systematischen Versuchen eines Aufbaus der Farbleiter nach musikalischer Analogie, obschon, wie wir sahen, die Analogie des Farbigen in der Malerei nur bis zu einem begrenzten Grade in den Tonstufen liegt — was bliebe sonst für das Lineare? — und viel mehr im Klangcharakter, unter Umständen auch in der harmonischen „Begleitung". Man beachte weiter, daß Bezeichnungen wie „Stimmung", Abstimmung in der Musik als Farbstimmung wiederkehren, daß man in der bildenden Kunst wie in der Musik von Harmonie und von Rhythmus, in beiden auch von „Komposition" spricht, daß man Klangfärbung, Orchesterfarbe, Farbakkorde, den Tonkörper, die Tonfiguren, Figurationen kennt, daß Farben zusammenklingen, daß es Baumassen und Tonmassen (Tonkörper) gibt, schließlich auch, daß man von hellen und dunklen Klängen, hohen und tiefen Tönen spricht, daß eine Melodie sinkt oder steigt, der „Aufbau" eines Bachkonzertes „terrassenförmig" genannt werden kann, usw.

Was die einzelnen Elemente hüben und drüben anbetrifft, so wird man ungern darauf verzichten, den Hauptträger des Zeitverlaufs in der Musik, die Melodie, mit der Linie, dem am meisten eindimensional „Gerichteten" in der bildenden Kunst bis zu einem gewissen Grade gleichzusetzen — dies besonders in Malerei und Plastik, auch im Ornament. Man wird in einfacher oder verschlungener Linienführung, vielleicht auch in architektonischer Mehrgliedrigkeit dasselbe entdecken wollen, was die Mehrstimmigkeit in der Musik bewirkt. Gewiß hat Melodie Anfang und Ende, können wir Lineares mindestens so auffassen. Bestimmt gibt es hier und da ein Hell und Dunkel, aber auch ein Tief und Hoch, Oben und Unten, Sinken und Steigen, Schwellen und Abschwellen, ein Abbrechen und Wiederansetzen, große und kleine Wellen-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0242
gefördert durch die DFG

schläge, Getragenheit und „Staccato", sei es daß man eine Linie, eine Form und Farbfolge verfolgt oder daß man das Heben und Sinken einer Melodie beobachtet: die Notenschrift selbst gibt, wenn man sich etwa die melodisch zusammengehörigen Noten durch Striche verbunden denkt, so etwas wie ein anschauliches Korrelat. Groß, lang — klein, kurz, hell, hoch — dunkel, tief, auf und ab: sowohl die Polarität wie auch die Bewegung zwischen ihnen begegnen uns als Urtatsachen im Raum- und Zeitkunstwerk, so verschieden die Elemente sein mögen. Hatten wir also die Bewegung einer Linie mit gutem Recht einer Melodie verglichen, durfte uns die Verschlingung von Linien, die Vervielfältigung von linear zum Auge sprechenden Architekturgliedern unter Umständen der Mehrstimmigkeit (Polyphonie), der Verschlingung und Verwebung von melodischen Tonreihen verwandt erscheinen — so ist mit Recht auch das Ornament der sogen. Koloratur, dem Melisma, der formalistischen Schlußkadenz zu vergleichen, das heißt: sie haben in den ihnen zugeordneten Künsten eine gleiche oder doch ähnliche Funktion. Das verbreitete Kunstmittel der Sequenz hat man gelegentlich das „Tapetenmuster" in der Musik genannt. Der Vergleich ließe sich ausbauen. In der Tat bildet auch in der bildenden Kunst (schematisch im Ornament und in der Baukunst, frei in den darstellenden Künsten) die Wiederholung gleicher oder ähnlicher Figuren auf verschiedener „Ebene", das heißt Höhen- oder Breitenlage, der Parallelismus also, eines der elementarsten Kompositionsmittel.

Freilich sind keine Entsprechungen völlig eindeutiger Natur. Oft hat sogar ein musikalisches Element ganz offensichtlich mehrere bildnerischen Analogien und umgekehrt. Dafür ein Beispiel. Gelegentlich spricht man in der Malerei von einer „Farbmelodie". Gemeint sind wohl die (nicht immer klar zu erfassenden) Fälle, wo durch linear begrenzende Blickführung, perspektivische Mittel usw. das Nebeneinander von Farben subjektiv gern als ein Bewegungsakt, eine Folge von eindeutiger Richtung, aufgefaßt wird. Erst recht gibt es dann auch eine „Mehrstimmigkeit" solcher farbigen Stimmführung und eine „Orchestration". Wie man in der Musik ein polyphones Nebeneinander von einem harmonischen Zusammenklang trennt, so kennen wir auch eine lokalfarbige, der Führung des Konturs gehorsame „Polychromie" und im Gegensatz dazu eine zur „Tonigkeit" hinstrebende Vereinheitlichung des Farbcharakters. In der vergleichenden Entwicklungsgeschichte der Künste läßt sich aber auch (wie wir bereits andeuteten) dieselbe Polyphonie in ihrem Übergang zur (homophonen) Harmonik mit der Entwicklung der Raumperspektive, die Gleichzeitigkeit im Erklingen der Stimme mit dem Hintereinander perspektivischer Tiefenstaffelung in Verbindung bringen, obschon das musikalisch Harmo-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0243
gefördert durch die DFG

nische andererseits auch in die Nachbarschaft der Proportion, der Concinnitas, drängt. Wir dürfen nun noch einen Schritt weitergehen und ganz allgemein aussprechen, daß nur wenige Analogien weit durchgeführt werden können, daß überall nur Beziehungen anklingen, um dann bei weiterschreitender Durchführung des Vergleichs früher oder später wieder abzufallen. Was wir als „tertium comparationis" suchen: derselbe seelische „Antrieb", sei er bewegender oder statischer Natur, liege er in Isolierung oder in der Zusammenfassung, im Kontrast oder in der Versöhnung von Ausdruckselementen, scheint jedenfalls, wenn er in der einen Kunst gleichsam „zu Hause" ist und hier seine bestimmten und gewohnten Ausdrucksbahnen besitzt, in der anderen selten so fest gebunden; er kann sich hier bald mehr mit diesen, bald mehr mit jenen Mitteln „Bahn brechen". Es ist also falsch, bestimmte Verhältnisse in der Musik mit bestimmten in der bildenden Kunst schlechtweg gleichzusetzen; eine solche durchgehende Parallelisierung scheitert schon beim grundsätzlichen Vergleich und widerlegt sich erst recht beim Aufsuchen historischer Stilgemeinsamkeiten. Was sich in Linie, Farbe, Raum usw. bekunden kann, drängt auch in der Musik zum Ausdruck. Aber wir werden diesen „Ausdruck" niemals nach einem vorgefaßten Schema zu suchen haben, sondern die Untersuchung (die grundsätzliche und erst recht die historische) wird sich beweglich halten müssen. Sie wird nicht selten mehrere Analogien zulassen und den identischen Ausdruck bald hier, bald da, vielleicht auch gleichzeitig an verschiedenen Stellen aufzuspüren wissen. Oft wird ein solcher Ausdruck aber auch, wegen der unvergleichbaren Sonderartung des Materials, gar nicht nachweisbar sein, und wer da doch Gemeinsames sucht, gerät notwendig ins Unbeweisbar-Subjektive, vielleicht für den Augenblick und im einmaligen Zusammenhang Einleuchtende, wissenschaftlich aber nicht Verwertbare.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0244
gefördert durch die
DFG

Tizians Kolorit in seiner Entfaltung und Nachwirkung

Von

Oskar Wulff

III. (Schluß)

Daß ein Künstler von so hoher Gestaltungskraft und so umfassendem Farbensinn eine breite Nachwirkung geübt haben muß, ist von vornherein mit Bestimmtheit zu erwarten. Der von Hetzer unternommene Versuch, sie zu umschreiben, kann nur dankbar begrüßt werden. Die Schwierigkeit der Aufgabe ist freilich so groß, daß sie schwerlich im ersten Anlauf zu bewältigen war. Das läßt schon die einleitende allgemeine — eben doch gar zu allgemeine — Betrachtung des III. Teils seines Buches erkennen. Man wird ohne Vorbehalt zustimmen dürfen, wenn der Verfasser eine einzigartige Tatsache darin erblickt, daß durch das Zusammenwirken der italienischen Großmeister der ersten Hälfte des XVI. Jahrhunderts eine vorbildliche Kunstform entstand, aus der erst der italienische — in sich allerdings wieder nicht völlig gleichartige und doch einheitliche — malerische Barockstil hervorwächst. Ebensowenig läßt sich bezweifeln, daß Tizians Bildgestaltung und vor allem sein Kolorit über diesen hinaus auf die Entwicklung der gesamten europäischen Malerei bis um 1800 nachhaltig eingewirkt hat. Nur gegen deren mir wenig glücklich erscheinende Kennzeichnung als „koloristische“ wäre hier einzuwenden, daß diese Bezeichnung besser solchen Richtungen innerhalb derselben vorbehalten bliebe, in denen vor allem die Eigen- (bzw. Schönheits-)werte der Farbe zur Geltung kommen. Aber das ist unwesentlich im Vergleich mit den auch von Hetzer gefühlten eigentlichen Rätselfragen der Untersuchung. Mit Recht hält er den Nachweis des Einflusses in Einzelfällen für bedeutungslos und erblickt die Hauptfrage darin, welchen Anteil Tizians Farbengebung an der Entstehung der seit dem Ausgang des XVI. Jahrhunderts diesseits wie jenseits der Alpen allgemein verbindlichen Grundlagen der Bildgestaltung gehabt hat. Seine allenthalben maßgebende Einwirkung beruhe auf der allen anderen großen Malern überlegenen Fähigkeit, die Farbe in ihrer magischen Kraft unmittelbar als Symbol der Materie in Verbindung mit der Form als Ausdruck des Geistes zu

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0245
gefördert durch die DFG

gestalten, während jene sie nur als einen hochbedeutsamen Bestandteil dem Ganzen einzugliedern vermögen. Sie entfalte sich bei ihm völlig frei, ohne der Form zuliebe vergewaltigt zu werden, aber auch „ohne den Geist zu überfluten", was „ihrer vollen Wirkung" ebenfalls „abträglich wäre". In psychologische Begriffe übersetzt, werden wir das so verstehen dürfen, daß Tizian die einzigartige oder doch äußerst seltene Gabe der sinnfälligen farbigen Vorstellungsweise der Sehdinge besaß. Denn es besteht „Übereinstimmung seiner gestaltenden Phantasie mit der Natur und den Wünschen" (sagen wir lieber: den Gesetzen) „der Farbe". Mit anderen Worten: er weiß immer zugleich mit dem Eigen- (oder Gefühls)wert auch ihren Darstellungswert zu entwickeln. Bei allen anderen erfährt sie entweder „eine Minderung" (fügen wir hinzu des ersteren zugunsten des letzteren), wie bei Tintoretto und Rembrandt, oder eine stoffliche Verselbständigung, wie bei P. Veronese, Rubens und selbst bei Velasquez bis zu rein dekorativer Wirksamkeit bei Tiepolo und Fragonard, während sie bei Tizian immer naturhaft (d. h. Erscheinungsfarbe) bleibe.

In diesem Sinne verstanden, ist die einleitende Betrachtung so weit als im wesentlichen zutreffend annehmbar. Gegen ihre weiteren Folgerungen erheben sich jedoch einige Bedenken. Nach Hetzer hängt alles, was nach Tizian geschaffen worden ist, irgendwie mit seiner Farbenwelt zusammen, wenngleich nicht von ihm allein ab. Vielmehr hatte schon die klassische Kunst eine weithin verbreitete farbige Ordnung ausgebildet, die im Gegensatz zu den Bestrebungen des XV. Jahrhunderts im Geist der Hochrenaissance auf die Universalität der Farbenharmonie begründet war (s. S. 125). Auf Tizians Einfluß aber soll es beruhen, daß sowohl im italienischen Barock wie bei den Niederländern die Dinge als Farbwerte zueinander in Beziehung treten. Vor allem wird es seiner Nachwirkung zugeschrieben, daß in diese universale Harmonie, auf die in der Malerei die Mannigfaltigkeit der Erscheinungswelt zurückgeführt wird, die polare Spannung des Blaurotkontrasts als Gegensatz und zugleich als Verknüpfung des Himmlischen mit dem Irdischen hineingetragen wird. Die Barockmalerei habe dieses Gestaltungsgesetz sowohl bei einem Pietro da Cortona als auch bei Rubens aus den Bildschöpfungen der zweiten Entwicklungsstufe Tizians (d. h. der 20er Jahre) abgeleitet, Caravaggio seine Neuerungen hingegen aus denen der späteren. Diese Aufstellung wird für Rubens noch näher zu erörtern sein. Hier kann nur im allgemeinen eingewendet werden, daß alle solchen Farbbeziehungen sehr wohl in ganz verschiedenen Kunstkreisen unabhängig von gegenseitiger Beeinflussung aus der Eigengesetzlichkeit der Farbe selbst entspringen können. Bei derartigen Untersuchungen wird man sich überhaupt vor allem stets sämtliche Möglichkeiten vor Augen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0246
gefördert durch die
DFG

halten müssen, die sie für die Bildgestaltung bietet. So verwendet schon A. del Sarto vor Tizian sowohl das Braun als auch das Grau für den Raumschatten, der die reinen Farbwerte in sich aufnimmt, und doch wird man diesen kaum von jenem beeinflußt glauben. Die immer wiederkehrende Hauptfrage bleibt also, ob eine solche Neuerung erst durch die Berührung eines Nachfahren mit seinen Werken ausgelöst worden ist. Daß das in der Tat wiederholt geschehen ist, erscheint leicht begreiflich, da er in seinem Schaffen, wie wir gesehen haben, fast alle Möglichkeiten, wenn auch nicht restlos, ausgeschöpft hat. An sich aber beweist eine koloristische Übereinstimmung ebensowenig eine unmittelbare Abhängigkeit wie bei einem Musikstück die übereinstimmende Tonart. Bestätigt kann sie, wie bei diesem nur durch Melodie oder Rhythmus, so bei einem Gemälde nur durch die gesamte Bildgestaltung werden. Denn die Geschichte der Farbe in der Malerei kann nur aus dem Gesichtspunkt der Verwirklichung der verschiedenen Möglichkeiten ihrer Gesetzlichkeit begriffen werden. Eine breitere unmittelbare Einwirkung wird man selbst bei einem Großmeister zunächst nur in seinem engeren Umkreise und in der nächsten Folgezeit erwarten dürfen, — bei Tizian demnach auf seine jüngeren Zeitgenossen in Venedig und auf den oberitalienischen Barock. Bedenkt man, daß seine Werke nicht wie heute größtenteils an einigen Plätzen in Museen vereinigt waren, es sei denn die des Altersstils in den spanischen Königsschlössern, sondern in Kirchen und Privatbesitz zerstreut, so ist leicht zu verstehen, daß spätere und besonders fremdländische Künstler von ihm nur einzelne bedeutsame Anregungen empfangen und diese dann selbständig fortgebildet haben können. Diese beiden verschiedenen Arten des Wirkungszusammenhanges hält daher Hetzer mit Recht auseinander.

Es ist recht fraglich, ob nicht von den Zeitgenossen in Venedig Schiavora, Palma Giovane u. a. Meister zweiten Ranges noch stärker von Tizian abhängig sind als Paolo Veronese und Tintoretto, wenn man aber wie Hetzer nur seine Bedeutung für den allgemeinen Fortschritt der koloristischen Entwicklung herausarbeiten will, so ist die Beschränkung der Fragestellung auf diese beiden durchaus berechtigt. Denn sie vor allem (und neben ihnen nur noch J. Bassano) bewähren auch in der Farbengebung eine eigenartige schöpferische Gestaltungskraft, obgleich sie „ohne Tizian nicht zu denken“ sind. Mit ihm teilen sie trotz des Generationsabstandes „die ungebrochene“, mit Gold zu dekorativer Wirkung vereinbare „Hoheit der Farbe“, gleichviel ob diese religiösen, mythologischen oder rein weltlichen Bildvorwürfen dient. Sie hätten, heißt es, auch noch keine neuen Anforderungen der Zeit an dieselbe zu erfüllen, — was freilich nur mit Vorbehalt zuzugeben ist. Und doch seien beide von Tizian darin gleich weit entfernt, daß ihr Verhältnis

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0247
gefördert durch die
DFG

zur Farbe kein ursprüngliches („elementares"), sondern ein überlegtes (bzw. „intellektuelles") ist, und zwar Veroneses, seinem liebenswürdig lebensfrohen Wesen entsprechend, ein mehr gefühlsmäßiges, Tintorettos ein in seiner tiefsinnig grüblerischen Geistesanlage begründetes, sie willkürlich meisterndes. Gegen diese Unterscheidung ist nichts einzuwenden, außer daß sie den anschaulichen Gegensatz nicht sogleich mit ins Auge faßt, daß nämlich der eine ausgesprochener Lichtmaler, der andere vorzugsweise Schattenmaler ist, was natürlich nicht ausschließt, daß dieser auch manches helle, jener auch einzelne dunklere Bilder geschaffen hat.

Aus diesem Gesichtspunkt wird erst m. E. die koloristische Entwicklung Veroneses ganz verständlich, mag seine Bildgestaltung auch ihre heitere Anmut und vornehme Mimik mitsamt ihrer Farbenfreude der Spiegelung des venezianischen Lebens verdanken. Dorthin bringt er bereits, wie Hetzer treffend hervorhebt, aus der Schule Parmiggianinos die kühlen graublauen und neutralen Hintergründe mit, aber auch die zarte Abklärung der reinen Farben und das Helldunkel früher Tafelbilder (Taufe Christi der Villa Borghese, Pietà der Ermitage) und Deckenmalereien (Villa Maser). Tizians Einfluß ist gewiß in der Belebung und Erweiterung seiner Palette zu erkennen. Noch nachhaltiger erscheint mir aber seine Lichtmalerei (s. S. 141) auf den jungen Künstler eingewirkt zu haben, die sich gerade in der Fede glanzvoll zu entfalten begann, als Paolo nach Venedig gekommen war (um 1553). In sie strömt der ganze Reichtum der Farbenakkorde ein, mit denen dieser, über ihn hinausgehend, in bevorzugten (komplementären) Zweiklängen (vor allem von Blau und Gelb oder Orange), aber auch in Dreiklängen, denen Hetzer schon bei Tizian zu wenig Beachtung schenkt, die venezianische Malerei bereichert, eben weil er meist das offene Licht und den Halbschatten gebraucht, in dem die Reinheit und Sättigung der Farbwerte sich wenig abschwächt. Die ihm nachgerühmte Fähigkeit, verschiedenartige und selbst gegensätzliche Farben harmonisch zu verbinden, übt er vollends durch ihre Aufhellung, da die Zusammenstimmung hellklarer Töne sich im Vergleich mit gesättigten Farbwerten weit leichter bewerkstelligen läßt. Auf diesem Wege gelingt ihm auch mühelos die Auflösung des Blaurotkontrastes, der in dem von Hetzer angeführten Beispiel des Martyriums des hl. Georg (Verona) unten in kräftigen Gewandfarben eingesetzt ist, um sich aufwärts immer mehr aufzulichten, und ähnlich auch in der Verlobung der hl. Catharina (heute in der Akademie), in den Deckenmalereien des Dogenpalastes aber vielfach auch mithilfe des Violett. Auf Tizians Anregung weist ferner gewiß auch Veroneses Beherrschung großer Bildflächen mittels der ausströmenden Farbe zurück, von der er viel kühneren Gebrauch im räumlichen Halb-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0248
gefördert durch die DFG

dunkel macht, so z. B. in dem Gewölk der mythologischen Deckengemälde aus dem Fondaco dei Tedeschi (Berlin). Und selbst in einem Halbfigurenstück wie der sterbenden Kleopatra (Kassel) folgt er Tizians Vorgehen (in der Berliner Lavinia) zur Herstellung eines Einheitstons, jedoch aus reinem Goldgelb, das nur zur dunkelklaren Schattenfarbe der Grotte als Folie umbrochen ist, sich in dem landschaftlichen Ausblick hingegen mit der Gegenfarbe des Himmelsblau (auch des Mantelfutters) verflicht, die sogar in die Halbschatten des gelblichen Inkarnats hineinspielt. So weiß er alle Anregungen Tizians im Sinne des schönfarbigen Gestaltungsweges, wenngleich in einer kühlen Grundstimmung, zu verarbeiten, als dessen illusionistischer Vollender und als Vorläufer Tiepolos er im XVI. Jahrhundert dasteht.

Vielleicht ist nichts so beweiskräftig für die Eigenbegabung der beiden Nachfolger Tizians, als daß die Berührung mit seinem Schaffen dank seiner Vielseitigkeit und Wandelbarkeit grundverschiedene Bestrebungen in ihnen auslöst. Denn man wird seinen Einfluß auf Tintoretto nicht mit Hetzer auf dessen Frühzeit beschränken dürfen. In dieser verdankt ihm der letztere, der ebenfalls von Parmiggianino ausgeht, an den noch das Quellwunder (Frankfurt a. M.) gemahnt, gewiß auch die gesteigerte Farbigkeit, die aber bei ihm sich vor allem in dunkeln gesättigten Tönen ausspricht und in den stärksten Helldunkelkontrast zum hellen Hintergrunde des lichterfüllten Bildraumes tritt, beispielsweise im Wunder des hl. Marcus (Academia delle b. a.) von 1548 oder in der Berliner Verkündigung (K. Fr. Mus.). Alsbald sucht er dann Tizian in der Vereinheitlichung der Bildfarbe zu überholen, sei es, daß ein grünblauer Freiraum das helle Inkarnat der Gestalten umfängt und vermittelnd in die schwärzlichen, aber noch durchsichtigen Schattenräume zwischen ihnen hineinschimmert, wie in den mythologischen Stücken des Antiollegio (Pal. Ducale), oder daß es aus dem Braun des schattigen Hintergrundes abgeleitet ist, wie in der Schmiede des Vulkan (ebenda), im Sündenfall (Academia delle b. a.), im Bade der Bathseba (Wien) u. a. Werken der mittleren Entwicklungsstufe. Figurenreiche Gemälde derselben lassen eine wachsende Vorliebe für gebrochene und neutrale Farbwerte erkennen, in denen Licht und tiefer Schatten bald in breiter Verteilung so z. B. im Tempelgange (S. M. del Orto), bald als grelles Aufleuchten im verdunkelten Raum, besonders in den Szenen des Reliquienraubes u. a. der Marcuslegende (Academia delle b. a. und Brera), gegeneinander ausgespielt werden.

Schwerlich ist es ein Zufall, daß die Entfärbung der Tonwerte in derselben Zeitspanne fortschreitet, in der Tizian die Eigenwerte der Farben immer mehr der einheitlichen Bildfarbe einordnet. Doch arbeitet Tintoretto mehr mit der neutralen Graureihe statt des warmen Braun.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0249
gefördert durch die
DFG

Sie nähern sich bei ihm viel leichter dem Schwarz, wenngleich dieses kaum in seiner vollen Tiefe als Schattenfarbe dient. Die Verdunkelung des Bildraums erreicht schon in der Scuola di S. Rocco ihren Gipfel, mag sie hier auch erst infolge des Durchschlagens der Untermalung ihre heutige Schwärze angenommen haben. Hier wird auch das Eindringen der luce celeste in die Finsternis, wie es Tizian in der Verkündigung von S. Salvatore (s. S. 141) schon 1563 ertäuscht hatte, durch grelle Helldunkelkontraste, die vielfach gewiß in den wohlbezeugten Beobachtungen künstlicher Beleuchtung erprobt waren, ausgiebig zur Anschauung gebracht. Gleichzeitig aber treten wieder dunkelblaue Farbwerte aus dem Schattendunkel hervor wie das abgestufte Blau im Abendmahl. Auch das ist vielleicht durch Alterswerke Tizians wie die Kreuzigung von Ancona angeregt, wird aber nunmehr von Tintoretto fortgebildet. In dekorativen Deckenmalereien der Spätzeit wie der Venezia als Königin der Meere (Pal. Ducale) oder der Luna mit den Horen (Berlin) kommen sogar reine und gesättigte strömende Farben zur Vorherrschaft, niemals aber die hellklaren Paolos. Wie Veronese die Harmonisierung gern durch Aufhellung, so erzielt Tintoretto sie durch Schwarzverhüllung (bzw. -zusatz) unter reichlicher Anwendung von (komplementären) Gegenfarben. An einem Spätwerk wie der Pietà (Academia delle b. a.) ist die Gruppe größtenteils in das Dunkelblau als Schattenfarbe der Gewänder getaucht und nur durch sparsame gelbe Lichtflächen offenbar einer künstlichen Beleuchtung geklärt. Der Helldunkelkontrast wird nun öfters in tieferen Bildräumen mittels derselben Farben derart entwickelt, daß sie dem Auge an den großen Vordergrundsgestalten in dunklen oder gebrochenen (teilweise komplementären) Tonwerten geboten und in stetiger Abstufung durch den Mittelgrund bis in die Bildtiefe geleitet und dort zuletzt zu annähernd voller Reinheit abgeklärt werden, so besonders in der Hochzeit zu Kana (S. M. della Salute) und im großen Abendmahl (S. Giorgio). Dadurch wird zweifellos zugleich der Raum gestaltet, wie Hetzer (auf v. d. Bercken fußend) ausführt, doch wird man darin nur eine Nebenabsicht der vorzugsweise auf die Lichtführung gerichteten Bildgestaltung und schwerlich vor allem eine Raummystik erblicken dürfen. Tintoretto ist eben der Fortsetzer der letzten Dunkelmalerei Tizians, die durch ihn und Bassano — daß auch dieser von dessen Altersstil beeinflußt ist, bezeugt die freie Kopie des Pfingstbildes (S. M. della Salute) von seiner Hand in Bassano (Museo Civico) — zu nächtlichem Tiefendunkel gesteigert wird.

Im XVII. Jahrhundert beginnt Tizians Einfluß auf die Großmeister der gesamten europäischen Barockmalerei. Er bedeutet, wie Hetzer treffend hervorhebt, nicht mehr eine unmittelbare Nachwirkung seines Kolorits, sondern nur die Aufnahme seiner neuen Errungenschaften in

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0250
gefördert durch die DFG

fremde Kunstrichtungen mit eigener andersartiger Überlieferung. In Venedig tritt ein gewisser Niedergang malerischer Schöpferkraft und damit auch seiner wegweisenden koloristischen Gestaltungsrichtung ein. Die venezianische Malerei vermag sich ebensowenig wie selbst die eklektische Schule von Bologna der stärksten, von Caravaggio ausgehenden Gegenströmung der Zeit zu erwehren. Obgleich ein Zusammenhang zwischen dessen und Tizians Farbenwelt bisher nicht behauptet worden ist, konnte Caravaggio angesichts dieser umwälzenden Rückwirkung seiner Farbauffassung nicht unberücksichtigt bleiben, da er in der Malerei der Bahnbrecher des neuen Lebensgefühls ist. Wie sich in diesem das Menschliche endgültig von dem Metaphysischen abgesondert hat, das noch im XVI. Jahrhundert in enger Verbundenheit mit der diesseitigen Welt geglaubt und von der Kunst versinnlicht wurde, so lehnt er auch jeden Idealismus der Farbe ab. Schärfer als in allgemeinen Ausführungen läßt sich das mit unseren Grundbegriffen so erfassen, daß er nur noch ihren Darstellungs- und nicht mehr ihren Eigen- (bzw. Schönheits-)wert zu gestalten strebt. Durchaus zutreffend sind daher die Hinweise darauf, daß die Gegenstandsfarbe der Dinge bei ihm eine noch unerreichte Eindringlichkeit gewinnt. Mißverständlich ausgedrückt erscheint es hingegen, wenn gesagt wird, daß sie etwas erst durch das Licht Hervorgerufenes sei, das nicht für sich besteht. In seinem Sinne hieße es wohl richtiger, — daß es sie erst offenbart, da sie doch fraglos von ihm noch als den Dingen anhaftend vorgestellt wird. Dient doch seine gesamte Lichtführung mit ihren klar abgestuften Helldunkelkontrasten vor allem dem Ausdruck seiner ursprünglichen plastischen Anschauungsweise, wie sie schon in den hellfarbigen Erstlingswerken völlig bestimmt zutage tritt, z. B. in dem Bacchus (Uffizien), und der naiven dinglichen Weltanschauung des ungebildeten Mannes vollkommen entspricht. Schwer verständlich aber bleibt es noch immer, wie sich seine Palette zur „Schlichtheit der Farbe“ seiner reifen Werke vereinfacht hat. Wir wissen nur, daß sich der Maurer aus Bergamo in Venedig selbst geschult hat und zwar angeblich vor allem an den Werken Giorgiones. Allein von diesem war weder der Verzicht auf alle Schönfarbigkeit noch das schwärzliche Schattendunkel zu erlernen. So mögen doch wohl die vorgenannten von ihm noch erlebten Nachfolger Tizians nicht ohne Einwirkung auf ihn geblieben sein, zumal Bassano in manchen Bildern eine verwandte Zusammenstellung von Rotbraun u. a. gebrochenen Tonwerten mit Schwarz gebraucht. Und darin liegt m. E., vom koloristischen Gesichtspunkt betrachtet, die Hauptbedeutung Caravaggios, daß er als erster eine solche im wesentlichen auf warme reine und gebrochene Farbwerte beschränkte Tonleiter aufgestellt hat, wie sie zuerst Tizian in einzelnen Bildnissen und in manchen Spät-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0251
gefördert durch die
DFG

werken (s. S. 140 f.) erreicht hatte. Von Giorgione mag er vielleicht das Grün entlehnt haben, das er wohl nur als dunkelklaren Ton verwendet, wie auch das ganz seltene „Kornblumenblau". In der Frühzeit kommt am Engel auf dem Matthäusbilde (Berlin) auch eine blaßbläuliche Abtönung des Weiß vor, das Azurblau aber erklärte er nach Bellori für Gift. Im allgemeinen wird in der Tat auch die Abwandlung eines Farbtons vermieden, um eine klare Durchbildung der Form auf dunkler oder gar schwarzer Folie zu erzielen, wie auch der Schattenraum meist undurchsichtig bleibt. Indessen bedarf diese Umschreibung des Bildaufbaues einer gewissen Einschränkung. Sie trifft zwar noch auf die große Grablegung (Pinacoteca Vaticana) zu, doch muß Caravaggio noch in Rom eine Stilwandlung durchgemacht haben[9]). In einzelnen Werken wie dem Christus mit den schlafenden Jüngern (Berlin) gewinnt der Schattenraum verbindende Kraft, die den plastischen Eindruck der Gruppe abschwächt, und bei den Kartenspielern (Dresden) schimmert sogar das Antlitz und die Hand des Spions durch braunes Halbdunkel einer künstlichen Beleuchtung hindurch. Schon in den Seitengemälden der Capella Contarelli (S. Luigi dei Francesi) mit den Matthäusszenen ist der Raum auch im Schatten ausgestaltet und tauchen die Gestalten besonders im Martyrium aus diesem nicht mehr so hart in das Kellerlicht ein. Zugleich hat sich das tiefe Braun als zusammenfassende Bildfarbe (gewiß nicht erst infolge der starken Nachdunkelung der Bilder) entfaltet. Man wird darin vielleicht eine, wenn auch unbewußte, Nachwirkung der Anschauung mancher Alterswerke Tizians erkennen dürfen, wie schon Hetzer andeutet. So würde es sich vollends erklären, daß „auch Caravaggio die Beziehung der Farben auf ein allgemeines Gesetz anerkannt hat".

Dem italienischen Barock war nun die Aufgabe gestellt, „seine Neuerungen mit den Überlieferungen der Renaissance zu vereinigen," — also auch den Kolorismus Tizians mit seinem Naturalismus zu durchdringen. In Venedig vollbringen das erst die zugewanderten Caravaggionachfolger Strozzi, Feti und der Niederländer Lys. In der akademischen Schule der Eklektiker von Bologna geht aber der Auseinandersetzung mit Caravaggio der Ausgleich zwischen der Richtung Correggios und dem venezianischen Kolorismus voraus, von dem neben Tizian besonders Tintoretto anfangs eine stärkere Einwirkung auf das Kolorit der Caracci geübt zu haben scheint. Die reichliche Ausbreitung des Raumschattens, wie sie noch in G. Renis frühem Gemälde der Madonna mit

---

[9]) Daß in Caravaggios späterer Entwicklung ein gewisses Schwanken zwischen plastischer und malerischer Anschauungsweise eintritt, ist schon von Pevsner-Grautoff, Hdb. d. K.-Wiss., Barockmalerei in den Romanischen Ländern, S. 127, bemerkt worden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0252
gefördert durch die DFG

den hl. Einsiedlern (Berlin) herrscht, dürfte ihm zu verdanken sein. Die Aufgabe, die Verflechtung dieser verschiedenen Strömungen aufzuklären, harrt noch der eingehenden Bearbeitung. Ein engerer Anschluß der Bolognesen an Tizian erfolgt erst während ihrer Betätigung in Rom und zwar, wie Hetzer feststellt, vorzugsweise an seine Frühwerke der 20er Jahre mit ihrem Blaurotkontrast und noch überwiegend schönfarbigen Kolorit, das später auch auf Poussin einen solchen Anreiz gewonnen hat, daß er die für Alfonso von Ferrara gemalten mythologischen Stücke (s. S. 133) in freier Nachdichtung in seine noch farbenfreudigere Bildgestaltung übersetzt hat. Die Caracci, G. Reni und Domenichino erheben es in triadischer Ergänzung durch Gelb geradezu zum dekorativen System ihrer im Dienste der Kirche und der römischen Aristokratie dem Raumschmuck der Paläste und Kapellen gewidmeten Gemälde und Fresken. Wie seine Verschmelzung mit Raphaelischer und antikisierender Formengebung in der Tat mit einem entschiedenen Verzicht auf die feinere malerische Abwandlung der Farben zu gebrochenen Tonwerten Hand in Hand geht, lehrt noch ein Vergleich von Renis Venus mit Amor (Dresden) mit ihrem Tizianischen Vorbild, der Danae (Neapel). Erst Guercino nimmt zugleich mit einem kräftigen Naturalismus das Tiefendunkel wohl unter Anregung der Caravaggioschule auf und steigert die Luce celeste zu grellen Lichtwirkungen, vermeidet jedoch möglichst das reine Schwarz, indem er es durch dunkelklare Farben ersetzt und mit deren gesättigten Eigenwerten vereinigt. Im einzelnen aber bedarf es noch eindringlicherer Untersuchung der Wechselwirkungen der verschiedenen Strömungen.

Die gleiche Aufgabe hat auch an dem Einzelfalle Rubens noch nicht ihre Lösung gefunden. Ist er doch nicht nur der Haupterbe Tizians, den Hetzer in ihm erblickt, sondern auch der gesamten italienischen Malerei des Frühbarock, deren Lehren er zusammen mit denen der Hochrenaissance als Hofmaler des Herzogs von Mantua während seines 8jährigen Aufenthalts in Italien (1600—1608) aufzunehmen, noch als Werdender die glücklichsten Gelegenheiten hatte. Dorthin aber brachte er schon die Schulung durch den flandrischen Manierismus mit, über die uns freilich leider kein Erstlingswerk die erwünschte Auskunft gibt. Sollen wir seine Eigenbegabung aus seinem gesamten Schaffen und vor allem doch wohl aus dem reifen ergründen, so bietet der Vergleich mit Tizian gewiß den geeigneten Maßstab. Man wird ihm dann mit Hetzer eine ebenso hohe Kraft des Farbensinnes zuerkennen und doch zwischen beiden unterscheidende Wesensmerkmale anerkennen dürfen. Wenn für Tizian das Urerlebnis der Farbe, wie es sich ohne jede Metapher ausdrücken läßt, den koloristischen (Eigen-) und den illusionistischen (Darstellungs-) Wert in vollem Gleichgewicht enthält, hat bei Rubens

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0253
gefördert durch die
DFG

der erstere zweifellos ein erhebliches Übergewicht. Daraus erklärt sich, daß sie bei ihm durch ihren Gefühlston noch mehr zur Trägerin des Seelischen (bzw. des Lebensgefühls) und der dem Bildvorwurf innewohnenden Grundstimmung wird. Wenn trotzdem ein gemeinsamer Grundzug in der Vorherrschaft des Blaurotkontrasts bei beiden erkennbar scheint, so wird man ihn freilich bei Rubens nicht erst aus der Berührung mit Tizian, sondern nur aus der Eigengesetzlichkeit der Farbempfindung herleiten dürfen. Bei der Beurteilung beider Künstler ist außerdem im Auge zu behalten, daß Tizian seine Farbengebung aus einem noch vorwiegend schönfarbigen Kolorismus zu illusionistischer Licht- und Schattenmalerei zu entwickeln hatte, Rubens hingegen in eine schon bis zu den stärksten Helldunkelkontrasten eines Caravaggio ausgereifte illusionistische Entwicklungsstufe eintrat. Daher kann es uns auch nicht befremden, daß seine in Italien und bald nach der Heimkehr entstandenen Frühwerke weit deutlicher dessen als Tizians Einfluß verraten, was auch Hetzer keineswegs verkennt. Das gilt nicht nur von der dunkelfarbigen frühen Beweinung (Gal. Borghese) und dem Tod des Seneca (München), sondern auch noch von dem einige Jahre später in Antwerpen entstandenen Sebastian (Berlin). An diesem vor blauschwarzem Landschaftsgrunde hell beleuchteten Akt ist zwar der Blaurotkontrast zwischen den Licht- und Schattenflächen schon eingeführt, aber in dunklen Tönen, was eher auf Ann. Caracci als auf Tizian zurückweist. Für diese Frühstufe sind eben wohl am meisten die während des zweimaligen Aufenthalts in Rom (1601 und 1607), wo damàls alle Gegensätze zusammentrafen, empfangenen Eindrücke wegweisend gewesen. Tizians Einfluß, und zwar seiner Bildnisse gepanzerter Krieger wie Giov. Moro und Giov. del Vasto (s. S. 137), möchte man am ehesten in den Allegorien des von Viktoria gekrönten Helden (Dresden und München) erkennen, deren Zusammenstellung von Schwarz, Dunkelrot und hellem weißlichem Inkarnat in der des Krieges (Pitti-Gal.) fortlebt. Die reichere Farbigkeit der frühen Antwerpener Kreuzaufrichtung und Kreuzabnahme und ihrer Wiederholung (Ermitage) mit ihrem Rot, Grün und Violett scheint vielmehr von Baroccio angeregt zu sein, bei dem sich alle Farben zusammenfinden. Am nächsten kommt ihm Rubens darin wohl in dem überaus harmonischen Gastmahl bei Simon (Ermitage). Baroccios Einwirkung sieht auch Hetzer in der Zusammensetzung des Inkarnats aus gelblichweißen Lichtflächen mit rötlichen und blauen Schattentönen, durch die Rubens eine noch kräftigere Versinnlichung desselben erreicht als Tizian. Wie sein Bestreben dahin geht, das Rot in Verbindung mit hellem Ocker zu lebhaftester Wirkung zu steigern, läßt ein Vergleich seiner flachsblonden Venus vor dem Spiegel (Wien, Gal. Liechtenstein) mit deren erinnertem Vorbild (s. S. 140) wohl am

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0254
gefördert durch die
DFG

augenfälligsten erkennen[10]). Bezeichnend für sein Verhältnis zu Tizian auf dieser Entwicklungsstufe ist auch die Verkündigung (Wien), in der beide Gestalten einander in dunklem Schattenraum ähnlich gegenüberstehen wie auf dessen Alterswerk in S. Salvatore (s. S. 141), aber in helleres und reines Karminrosa und Blau erhoben sind. Erst um Mitte des zweiten Jahrzehnts tritt der Blaurotkontrast in solcher Lebhaftigkeit an den Grundfarben hervor. Man wird ihn daher eher auf den Durchbruch der eignen, bisher durch die stärker gebrochene Farbengebung der italienischen Barockmalerei gebändigten Urbegabung und vielleicht auch auf ein Zurückgreifen auf die erste Schulung durch den niederländischen Manierismus als auf die Nachwirkung der vielleicht nie gesehenen bakchischen Stücke Tizians in Ferrara (s. S. 133) zurückführen müssen. Dafür spricht, daß auch die beiden mythologischen Szenen der Befreiung der Andromeda und des Abschieds des Adonis (Berlin), in denen der Zweiklang des Rot und Blau ebenfalls in voller Reinheit ertönt, Neufassungen früherer Bildvorwürfe von dunklerem und wärmerem Kolorit (Ermitage) darstellen, in dem das Blau nur in blasserem Farbwert oder gar nicht vorkommt, während es im Berliner Andromedabilde in süßen Tönen aus dem Himmel in die Engelflügel und in das grauliche Gestein überströmt. Diese kühle Folie des Rot erinnert Hetzer noch mehr an Veronese als an Tizian, doch ist sie schwerlich aus so weit zurückliegenden Eindrücken abzuleiten. Greift sie doch um diese Zeit auch in den großen Allegorien der Weltteile (Wien) und der Seegötter (Berlin) als stehen gebliebene Untermalung in der Bodenfarbe Platz. In allen diesen Aktgruppen aber werden nunmehr die Halbschatten des Inkarnats „mit den Gewandfarben zusammengefaßt“ (bzw. ihnen angeglichen). Das entspricht aber nur einem von Rubens auch sonst geübten Verfahren[11]), die kühlen Schatten des Inkarnats aus den Farben der Umgebung abzuleiten, so z. B. aus dem Grün bei dem sog. Früchtekranz (München) und in einzelnen Gruppen des Bacchus oder seiner Gefolgschaft der trunkenen Silene, Satyrn und Mänaden. Auch sind sie von Tizianischen Vorbildern durch ihr viel rötlicheres Inkarnat und die (z. T. komplementären) Begleitfarben bereits weit entfernt. Daß gegen Ausgang des zweiten Jahrzehnts überhaupt eine Steigerung der Farbigkeit erfolgt, wird schon von Hetzer festgestellt, wie auch, daß sich in den 20er Jahren die Farbengebung durch Übergangstöne bereichert. Alle

---

[10]) Vgl. dazu die beiden Farbentafeln bei v. d. Bercken-Mayer, Hdb. d. K.-Wiss., Malerei der Frührenaissance in Oberitalien, Taf. X, und Drost, Hdb. d. K.-Wiss., Barockmalerei in den germanischen Ländern, Taf. III.

[11]) Auf die Bedeutung dieses Verfahrens für das Inkarnat bei Rubens hat schon Jul. Lange, Die menschliche Gestalt in der Gesch. der Kunst (Straßburg 1903, S. 280) hingewiesen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0255
gefördert durch die
DFG

Errungenschaften werden im Medicizyklus und im Ildefonsoaltar unter der Oberherrschaft des triadischen Grundakkords des Rot-Blau-Gelb vereinigt. Fraglos klingt hier und da eine Erinnerung an Tizian nach. So erscheint z. B. die Berliner Krönung Marias durch Christus und Gottvater in der Gruppierung und Lichtwirkung von der Verklärung von S. Salvatore (s. S. 141) trotz der reicheren Mehrfarbigkeit angeregt und das große Jüngste Gericht (München) im Aufbau der Aktgruppen von der gewiß schon bei seinem ersten Besuch Madrids (1603) von Rubens gesehenen Gloria. Nachhaltigere Einwirkungen von Tizians Kolorit aber haben m. E. seine Entwicklung bis zum zweiten längeren Aufenthalt in Spanien i. J. 1630 kaum bestimmt. Dagegen wird man gewiß zugeben dürfen, daß dieser auf die Wandlung desselben im letzten Jahrzehnt durch bewußte eifrige Versenkung in die dort angesammelten Alterswerke des stets bewunderten Vorgängers von tiefgreifendem Einfluß gewesen ist, und zwar vor allem für die Überleitung und Vereinheitlichung der Farben durch den goldigen Ton, den das Braun, beispielsweise in der späten Andromeda (Berlin), sowie das stärker hervortretende Grün der landschaftlichen und das Braungrau der architektonischen Hintergründe annimmt. Das vorher sparsam gebrauchte Gelb wird nun nicht nur ausgiebiger in das Farbenspiel eingeführt, z. B. im Betlehemitischen Kindermord (München), sondern selbst im Bildnis der Helene Fourment (Louvre) und in der hl. Cäcilie (Berlin) zur Vorherrschaft erhoben. Damit ist aber auch gesagt, daß es nicht die Farben selbst sind, die Rubens von Tizian entlehnt, sondern vor allem ihre gesteigerte illusionistische, harmonisch vereinheitlichte Lichtwirkung. Den größten Gewinn zieht daraus die von ihm nunmehr eifrig gepflegte Landschaftsmalerei unter der Anregung des Lebens auf Schloß Steen. Er wagt sie jetzt sogar zum Schauplatz des großfigurigen Gemäldes der büßenden Magdalena (Berlin) mit liebevollster Beobachtung der Beleuchtung des Laubwerks und der sonnigen Durchblicke zu entwickeln. Ja, eine rein illusionistische Aufgabe findet in dem farbenkräftigen Überfall der Satyrn auf Diana und ihre Nymphen (ebenda) ihre ganz impressionistische, bis heute unübertroffene Gestaltung in dem Springbrunnen, dessen Schale einen durchsichtigen Wasserschleier ausgießt, hinter dem ein Hund in hellem Sonnenschein steht. Und dieses lebensgroße Stilleben ist allein aus hellgrauen, braunen, schwarzen und weißen Tonwerten zusammengesetzt. So entwickelt sich Rubens umgekehrt wie Tizian, obwohl in Anlehnung an ihn, vom Schatten- zum Lichtmaler und bringt als solcher seine echt vlämische Farbenfreudigkeit zu weit lebhafterer und dennoch illusionistischer Auswirkung.

Viel leichter als bei Rubens ist Tizians Einwirkung auf die Farbengebung van Dycks zu erfassen. Darüber ist fast alles Wesentliche in der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0256
gefördert durch die DFG

vortrefflichen Würdigung des Menschen und des Künstlers schon bei Hetzer gesagt. Es fehlt ihm das wahrhaft Schöpferische und darum auch die volle Hingebung an sein Werk, zumal im religiösen Bildvorwurf, der im Geist der Zeit anempfunden und mit nicht allzu heftigem Pathos wirkt. Im Bildnis, das seine Stärke ausmacht und seinen Ruhm begründet hat, bleibt er vollends stets — darin Holbein vergleichbar — der kühle Beobachter, der das Besondere jeder Persönlichkeit in Gesichtsausdruck, Blick und Haltung und zugleich ihren gesellschaftlichen Rang blitzschnell aufzufassen und festzuhalten weiß. So wurde er zum Maler der vornehmen Welt, der er selbst mit seinem ganzen etwas überfeinerten Wesen angehört. Nach Italien, wo auch er seine letzten Lehrjahre vor allem in Venedig und in Genua verlebt hat, bringt er aus der Werkstatt von Rubens schon die volle Beherrschung der technischen Darstellungsmittel mit sowie den ihm angeborenen Sinn für das Bildmäßige, gewinnt aber erst dort die volle Herrschaft über die menschliche Gestalt. Er stellt sie immer in ihrer durch ihre gesellschaftliche Stellung bestimmten Umgebung dar. In der Art, wie er diese mithilfe von Säulen, Vorhängen u. dgl. Beiwerk gestaltet, folgt er dem Vorbild Tizians, dessen Werke er eingehend durchgearbeitet hat, wie ein Skizzenbuch (Chatsworth) bezeugt. Von Caravaggio ist er hingegen kaum beeinflußt, sondern mehr der akademischen Richtung der Caracci verwandt So sucht und entlehnt er denn auch bei Tizian etwas ganz anderes als Rubens, und zwar vor allem, was die Schönheit der Erscheinung steigert. Er nimmt den Blaurotkontrast in viel breiterer Entfaltung auf, — sogar in das Bildnis, vereinigt ihn aber, wie wir hinzufügen können, meist in dunkelklaren Tonwerten mit dem vorwiegend dunkel gehaltenen farbigen Gesamtaufbau. Wegweisend sind ihm darin in der Tat wohl vorzugsweise die Bildnisse der mittleren Altersstufe Tizians, in denen sich das „goldige Braun“ als Bildfarbe durchsetzt und mit wenigen reinen Farbwerten innig verbindet. Hier sei auf die Halbfigur des Prinzen von Carignan (Berlin) als bezeichnendes Beispiel hingewiesen, in dem es das bräunliche Inkarnat von Antlitz und Händen bestimmt und sich harmonisch dem durch das Gelb des Goldzierrats belebten Eisenblau des Panzers gesellt. Überhaupt bevorzugt van Dyck dieses elegisch wirkende Farbenpaar, nicht selten auch in religiösen Darstellungen, bald als Zweiklang wie in der Berliner, bald in Verbindung mit verdunkeltem Karmin wie in der Münchener Pietà, oder gar mit Rosenrot wie in der Madonna mit den Rebhühnern (Ermitage), wohl dem schönsten Bilde dieser Gattung. Eine in späteren Bildnissen beliebte Verbindung geht bei van Dyck ein mehr schokoladenfarbiges Braun mit bläulichem Violett ein, so z. B. bei den Staatsporträts des englischen Königspaares (Ermitage) und in der Abtönung des weißen Seidenkleides

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0257
gefördert durch die
DFG

der Miß Ruthven (München), seiner späteren Gattin. Mit Tizian teilt er auch nach Hetzers treffender Bemerkung den flächigen Farbenauftrag.

Mit der gleichen überzeugenden Klarheit hat Hetzer das Verhältnis von Velasquez zu Tizian gekennzeichnet, obwohl seine Bestimmung viel größere Schwierigkeiten bietet. Wie die spanische Barockmalerei überhaupt, hat sich seine Begabung zuerst unter der maßgebenden Einwirkung Caravaggios entfaltet. Er kommt selbst von dem Sittenbilde des niederen Volkslebens zum Bildnis und zum Geschichtsbilde, während seinem echtspanischen Wirklichkeitssinn sowohl die religiöse Empfindsamkeit eines Murillo oder der Fanatismus eines Zurbaran für das Andachtsbild als auch die poetische Einbildungskraft für das mythologische Stück gebrach. Daher meidet er in seinen Anfängen jede Schönfarbigkeit als unwahr und arbeitet mit einer von Gelb über Braun und Grau zu Schwarz reichenden Tonleiter, also fast ausschließlich mit gebrochenen und neutralen Farben von um so reicherer Abstufung, deren Zusammenführung in Farbflächen stattfindet, während die Linie keine Bedeutung gewinnt. In den drei Musikanten weist das K.-Friedrich-Museum ein Schulbeispiel dieser Art auf, die jedem Werk seinen besonderen Zug verleiht. In hellem Licht stehen die Figuren vor dunklem Grunde. Erst der Hofmaler sucht den Weg zu Tizian als dem Meister des Herrscherbildnisses. Er entlehnt ihm die geschmackvolle Farbe, ohne ihre gegenständliche Erscheinungsweise je zu vernachlässigen oder ins Prunkvolle zu verfallen. Er nimmt nun auch die reinen und gesättigten Farbwerte des Kostüms auf und weiß sie an Rüstungen als Schärpen und Goldzierrat und mit dem Schwarz und Braun der Pferde im Reiterbilde zu verbinden, nicht aber wie Tizian im Rotblaukontrast. In den „Hilanderas“ stehen sie im braunen Schattendunkel des Vordergrundes, der Mittelgrund aber erhellt sich, wie nicht selten bei Tintoretto, in bläulichem Lichtschimmer. Auch das Sammetrot des Papstporträts Innocenz' X. (Gal. Doria) ist nicht das Tizianische Pauls III. (Neapel) und doch in seiner Abstufung von ihm bestimmt. In den späten Staatsbildern der Infanten bietet Velasquez sogar gehäufte Farbenmassen in grellem Gegensatz zum blassen Inkarnat der schwächlichen Kindergestalten auf, ordnet sie jedoch als das Leblose dem Lebensausdruck des Antlitzes und der Augen völlig unter, wie schon dem vielfältigen Rot des Papstkopfes das ungefüge kalte (übrigens im Halbschatten blaß bläulich abgetönte) Weiß der Soutane. Hatte nicht Tizian bereits auch diese Möglichkeit in seinem letzten Selbstbildnis (Berlin) erprobt? So bewahrt die Farbe bei Velasquez stets den Darstellungswert der Wirklichkeit. Diese nüchterne Auffassung derselben trennt ihn wieder von Tizian und dem XVI. Jahrhundert, für das sie noch im Sinne des Mittelalters eine

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0258
gefördert durch die
DFG

magische Kraft darstellte, um durch ihre Eigenwerte und die Farbbeziehungen das Göttliche und sein Eingreifen in das Irdische sowie die Lebenslust in mythologischen Phantasieschöpfungen zu versinnlichen, was Greco noch vermag und auch Rubens gläubig fortzusetzen weiß und noch Murillo festzuhalten strebt. Velasquez aber wurde eben darum zum Vorbild des modernen Impressionismus eines Manet, wenngleich ihn, wie Hetzer meint, noch der gesetzmäßige Farbaufbau von diesem unterscheidet.

Wenn es nun dem Tizianforscher gelungen ist, für van Dyck und Velasquez die Einwirkung von Tizians Farbengebung auf die Entfaltung ihres Kolorits zu anschaulicher Erkenntnis zu entwickeln und auch bei Rubens wenigstens eine gewisse Übereinstimmung mit seiner farbigen Bildgestaltung festzustellen, so war in allen drei Fällen auch die äußere Grundvoraussetzung eines solchen Verhältnisses gegeben, daß diese Künstler im Leben reiche Gelegenheit gefunden haben, die Werke Tizians zu schauen und sogar zu kopieren. Bei Rembrandt liegt sie umgekehrt und erscheint es daher von vornherein höchst zweifelhaft, ob die Möglichkeit eines Wirkungszusammenhanges überhaupt denkbar ist. Diese Schwierigkeit war nicht zu übersehen. Trotzdem hat es Hetzer für unerläßlich gehalten, die Erörterung des Verhältnisses beider Großmeister der Malerei in die Betrachtung einzubeziehen, weil es „in den letzten Tiefenschichten“ der Farbauffassung „wurzelt“. Er meint sogar, daß die entfernte Bekanntschaft, die Rembrandt von Tizians Bildern durch Stiche oder einzelne im Kunsthandel ihm zu Gesicht kommende venezianische Bilder vermittelt werden konnte, genügt haben könne, ihm das Verständnis für dessen Farbenbehandlung zu erschließen. Bei nüchterner Überlegung wird man das für ausgeschlossen halten müssen. Daß die Dresdener Halbfigur der Saskia das Hinhalten der Blume vielleicht einer Anleihe bei Tizians Flora auf solchem Wege verdankt, wie schon F. Burger bemerkt hat, beweist nichts weiter. Wenn aber beide wirklich auch nach meiner Beobachtung in gewissen Werken auffallend zusammentreffen, so läßt sich doch daraus keine andere Folgerung ziehen, als daß die Eigengesetzlichkeit der menschlichen Farbenempfindung und der durch sie gegebenen Möglichkeiten der Verwirklichung von Gesichtssinnesvorstellungen den einen wie den anderen, wenngleich auf ganz verschiedenen Wegen, zu dem gleichen Verfahren geführt haben muß. Rembrandts Weg auch nur so weit nachzugehen, wie es hier andeutungsweise bei Rubens versucht wurde, verbietet die Schwierigkeit der Aufgabe. Wir müssen uns mit wenigen ergänzenden Zusätzen zu Hetzers auch nur ganz allgemein gehaltener Würdigung seines Entwicklungsganges begnügen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0259
gefördert durch die
DFG

Keinem Zweifel unterliegt es, daß er in seinen Anfängen bereits auf dem Boden Caravaggios steht, obgleich er auch dessen Einfluß nicht unmittelbar erfahren hat, vielmehr durch P. Lastmann und wohl auch durch Honthorst, Terbruggen u. a., also immerhin durch die zeitgenössische niederländische Malerei. Sein Hauptbestreben richtet sich zunächst darauf, alles Körperhafte und vor allem die Menschengestalt in der Beleuchtung einer beschränkten Lichtquelle aus dem Dunkelraume hervortreten zu lassen. Das bedeutet aber nichts weniger, als daß ihm anfangs mehr am Helldunkelkontrast als an der Farbe gelegen ist. Sie wird in der Tat in reinen Tonwerten nur äußerst sparsam eingeführt, indem das Rot sich mit dem Schwarz verbindet und das Blau nur im Licht und in starker Aufhellung zutage tritt, besonders augenfällig in der von Hetzer hier herangezogenen Blendung Simsons (Frankfurt a. M.). Die Scheu vor ihm teilt Rembrandt mit Caravaggio. Nur in dem frühen Abrahamsopfer (Ermitage) begegnet es uns im Gewande des Engels als gegensätzlicher Bildwert zum hell beleuchteten Liegeakt Isaaks in kräftigerer Sättigung, sonst bald in graulicher Trübung als Himmelsfarbe, z. B. im Raube der Proserpina (Berlin), bald und meist mit einem Stich ins Grünliche wie im Brautbild Saskias (Dresden), in der Bedrohung des Schwiegervaters durch Simson (Berlin) und vollends in dem Doppelbildnis des zechenden Ehepaares (Dresden). Diese Bilder spiegeln in der Zunahme der reinen Farbe die wachsende und im letzten ihren Gipfel erreichende Lebenslust des jungen Künstlers. In früheren Werken der 30er Jahre herrscht vielfach das Schwarz und eine kühle Graustimmung vor, zumal bei reichlicherer Beleuchtung ohne ausgiebigere Beschattung, wie in der Anatomie (Haag). Doch nimmt es bald nach Hetzers treffender Beobachtung eine farbige warme Tönung an, — so besonders in der Scharwache (Amsterdam), in der es als Schattenfarbe seine größte Macht gewinnt und reines und gebrochenes Rot, helles Gelb und Weiß in sich aufnimmt, seinen tonfreien Urwert hingegen nur in der Gegenstandsfarbe des Kostüms bewahrt. Mit dem Opfer des Manvah (Dresden) tritt schon vorher (um 1640) ein Umschwung, aber mehr in der sich flächiger vereinfachenden Bildgestaltung als in der Farbengebung ein, die noch das dunkelklare Karmin neben Weiß im schwärzlichen Schattenraum enthält. Erst nach dem Tode Saskias scheint mir eine entschiedene, wenngleich sich in den 30er Jahren vorbereitende, Wendung zur Braunmalerei sich zu vollziehen, in der schon das Bildnis der Verklärten (Berlin) a. d J. 1643 durchgeführt ist. Die Palette beschränkt sich mehr und mehr auf die warme Tonleiter, während das Blau im Innenraum nahezu verschwindet. Auch das hängt wohl mit der Lebensstimmung sowie mit den äußeren Lebensumständen zusammen. Gewiß geht mit dem Sichzurückziehen des Enttäuschten auf

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0260
gefördert durch die
DFG

sich selbst eine Verinnerlichung Hand in Hand, für die Wandlung des Kolorits aber wird der Kunstforscher doch vor allem nach den anschaulichen Gestaltungsabsichten zu fragen haben. Und diese richten sich wohl unstreitig vorzugsweise auf die Versinnlichung des Lichtschimmers im Innenraum. Denn das Freilicht wagt Rembrandt nie in seiner Vollkraft zu erfassen, sondern nur das ersterbende wie in der Kasseler Landschaft oder das eingeschränkte. Wenn Hendrikje (Berlin) aus dem Fenster blickt, erglüht im Sonnenlicht oder seinem Widerschein in der engen Gasse das Zinnoberrot ihrer Jacke wie Jakobs gelbroter Schulterumhang bei der Segnung von Josephs Söhnen (Kassel) in einem verirrten Lichtstrahl. In dieser neuen Eindringlichkeit der Farbe, die Rembrandt durch Verzicht auf jeden Farbenkontrast und Zusammenfassung des gesättigten Rot und Gelb innerhalb einer Abfolge gebrochener warmer Tonwerte erzielt, erblickt Hetzer ihre höchste und geheimnisvolle Bedeutung, die ihn als Künstler mit Tizian innerlich verknüpft oder gar über ihn erhebt. In Wahrheit liegt das Gemeinsame mit dessen von ihm zum Vergleich herangezogenen Werken in der gesetzlichen Voraussetzung, daß sich reine Farbwerte mit der stetigen Abstufung von Licht und Schatten am wirksamsten in der warmen Tonleiter vereinheitlichen lassen. Zwar hat Rembrandt damit „Caravaggio überwunden", vielmehr m. E. vollendet, „Tizians Weite" aber keineswegs erreicht. Das mußte dessen Biograph selbst ehrlicherweise bei aller Vorliebe für jenen in der Gegenüberstellung desselben mit Rubens zugestehen, der Tizian darin ebenbürtiger und wesensverwandter erscheint, daß sein Schaffen mannigfaltigere Zielsetzungen umspannt. Wenn die Welt, die er aus der Farbe erschafft, auch größtenteils eine Scheinwelt darstellt, so ist diese doch aus einer schönheitsfreudigen Einbildungskraft geboren, während Rembrandt im Grunde immer bare oder umgeformte und bestenfalls erhöhte Wirklichkeit bietet und dazu eben des „Aufputzes" bedarf. Nur den Vorzug gemütvoller seelischer Tiefe darf er für sich in Anspruch nehmen, was jedenfalls noch keine Überlegenheit in der Gestaltung durch die Farbe bedeutet. Von ihrer „Vergeistigung" zu sprechen, heißt nicht mehr auslegen, sondern unterlegen. Daß der Gegensatz der Naturanlage sich auch auf die Lebenslage und den Bildungsstand beider Künstler erstreckt und dadurch verschärft worden ist, wird mit Recht in die Wagschalen gelegt, hebt aber das Übergewicht derjenigen des wahren Tizianerben nicht auf.

Es waren die Großmeister des XVII. Jahrhunderts, die in den verschiedenen Ländern, vor die Aufgabe gestellt: den Ausgleich der schon aufgenommenen Überlieferung der Hochrenaissance mit den Neuerungen der italienischen Barockmalerei, vor allem Caravaggios, herzustellen, bei Tizian dank seiner Vielseitigkeit die für ihre Bestrebungen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0261
gefördert durch die DFG

fruchtbarste Belehrung fanden und unter ihren Trabanten und Nachfolgern verbreiteten. Auf das XVIII. Jahrhundert hat er vollends kaum mehr unmittelbar eingewirkt. Es hat, wie Hetzer im letzten Kapitel ausführt, sich mit keinem der führenden Vorgänger vorzugsweise, ebensowenig aber mit der Natur selbst von neuem auseinandergesetzt, sondern nur die letzten Folgerungen aus den schon gefundenen Lösungen zu ziehen gewußt. Neue Anregungen schöpft es vor allem aus dem Bühnenspiel u. a. Vermummungen des höheren Gesellschaftslebens, und vereinigt sie in der Bildkunst zu einem scheinbar regellosen und doch auf die Gesetzlichkeit der harmonisch ausgestalteten Farbfläche begründeten Ganzen. An der Spitze stehen nun wieder die Venezianer mit Tiepolo, der viel mehr ein Fortsetzer Veroneses als Tizians ist, damit aber den Einfluß von Rubens vereinigt. Ihm gelingt es, eine Fülle von Zwischentönen dem Farbenspiel zu entlocken. Dazu wäre zu bemerken, daß es sich weit überwiegend in hellklaren Farbtönen entfaltet, in denen die Zusammenstimmung auch zwischen den Gegensätzen des Rot und Blau ungemein erleichtert (s. S. 228) ist. Tizian nähert sich eher der hauptsächlich doch wohl von Rubens ausgehende Watteau, der mit ihm das Gefühl für die schöpferische Quellkraft der Farbe gemein hat, besonders in der Behandlung des leuchtenden Inkarnats, für die auf seine Venusdarstellungen (Wallace-Collection und Louvre) hingewiesen wird. Seine Nachwirkung reicht darin von Boucher bis Delacroix. Für das tiefe und gesättigte Kolorit Tizians gewinnt nur die englische Bildnismalerei ein fruchtbares Verständnis, doch hält sich selbst ein Reynolds nicht ganz frei von gewisser Vergröberung der Farbwirkung und der Farbbeziehungen zumal des Rot, etwa im Vergleich mit der Gestalt des Herzogs von Atri (s. S. 140). Hier müßte freilich die Frage aufgeworfen werden, ob die Annäherung an Tizian nicht eine mehr mittelbare war, die meist über van Dyck ging.

In seinem Schlußwort erörtert Hetzer das von Grund aus veränderte Verhältnis des XIX. Jahrhunderts zu Tizian. Um 1800 bricht die Überlieferung der durch das XVI. Jahrhundert begründeten Malkunst in allen von ihm gepflegten Bildgattungen ab. Man darf hier an die Polemik Diderots gegen den akademischen Lehrbetrieb erinnern, die Goethe auf ihr berechtigtes Maß einzuschränken sucht. Die Umwälzung ging vom Klassizismus aus, der seine Vorbilder in der Antike und früheren mehr oder weniger antikisierenden Kunstströmungen erblickte. Sie läßt sich auf die kurze Formel bringen, daß ihr Ziel die Erneuerung der plastischen Anschauungsweise war. Einer Zeit, der die Form und die Linie über der Farbe stand, hatte Tizian nichts mehr zu sagen. Im Anschluß an die Primitiven, an Raphael und Michelangelo kehrt die Malerei zur „Farbe an sich“ zurück und verzichtet weitgehend auf

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0262
gefördert durch die DFG

ihre optische Abwandlung, — einerseits also zu ihren Eigenwerten, andrerseits aber bis etwa 1830 zu ihrer gegenständlichen Bindung. Und darin liegt denn doch der Keim zu etwas Neuem und Fruchtbarem, — nämlich zur höchsten Vervollkommnung ihres Darstellungswertes. Das XIX. Jahrhundert erreicht im Impressionismus einen zuvor noch nicht erklommenen Gipfel der Naturwahrheit der Farbe. Der Tizianforscher erkennt freilich seine Höchstleistungen in der Wiederbelebung des Kolorismus durch Delacroix, Manet, Cezanne in Frankreich, durch Menzel, Feuerbach, Marées und Leibl in Deutschland. Aber schon diese Namenreihen besagen, daß beides Hand in Hand geht. Denn von der Eigengesetzlichkeit der Farbe kann sich keine Malerei befreien, ohne Unkunst zu werden, so wenig wie die Tonkunst von dem Grundgesetz der Tonarten. Das Verhältnis dieser Künstler zu dem von den meisten bewunderten Tizian konnte daher kein anderes sein als das der „subjektiven Begegnung". Doch hat der Individualismus des XIX. Jahrhunderts das nur noch folgerichtiger betrieben als die Großmeister des XVII. Jahrhunderts.

Tizians Werk umfaßt eben so vielfältige Möglichkeiten, daß für ihn im höchsten Maße zutrifft: „Wer vieles bringt, wird manchem etwas bringen". Er hat sie nicht „geschaffen" — das wäre jedenfalls mißverständlich ausgedrückt —, wohl aber größtenteils zuerst entdeckt. Sind sie doch insgesamt in der Eigengesetzlichkeit der Farbe begründet. Das erkennt auch Hetzer und spricht es mehrfach, wenngleich kaum mit voller Klarheit, aus. Aber daß er in Tizian den Ausgangspunkt erblickt, von dem aus die gesamte neuzeitliche koloristische Entwicklung am ehesten verständlich wird, war auch vom theoretischen Gesichtspunkt ein durchaus berechtigter Leitgedanke. Alle Möglichkeiten hat indessen selbst Tizian nicht erschöpft, am wenigsten die der äußersten Steigerung des Helldunkelkontrasts, die erst Caravaggio durchführt, und nur angebahnt die des kühlen Kolorits. Das eben sollte hier nachgewiesen werden. Auch damit ist jedoch Tizians eigner Werdegang noch keineswegs restlos aufgeklärt. Für die Erhellung des Gesamtverlaufs bleibt umsomehr zu leisten. Dazu reicht vollends selbst eine so ausgebreitete Tatsachenkenntnis, wie sie Hetzer besitzt, allein nicht aus. Dazu gehört auch die tiefere Ergründung der Gestaltungsgesetze.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0263
gefördert durch die
DFG

Die Ästhetik Ernst von Lasaulx'

Von

Heinz Horn

Der Name Ernst von Lasaulx ist in der Geschichte der Ästhetik völlig unbekannt geblieben. Die Gründe dafür mögen darin liegen, daß seine ästhetische Schrift „Philosophie der schönen Künste" in einer Zeit erschien (1860), welche jeder höheren metaphysischen Spekulation abhold war, sie mögen darin liegen, daß sein Werk neben den letzten Blüten des ästhetischen Idealismus — etwa der Ästhetik Vischers — weder an Originalität noch an gedanklicher Durcharbeitung bestehen konnte, sie mögen endlich auch darauf beruhen, daß sich das liberale Denken der Zeit nicht mit Anschauungen zu befreunden vermochte, die in einer gewissen Beziehung kirchlich-orthodox waren. Mögen auch alle diese Momente daran mitgewirkt haben, daß Lasaulx keinen Eingang in die Geschichte der Philosophie und besonders in die der Ästhetik fand, so scheint uns die Hauptursache dafür doch in der Tatsache zu liegen, daß Lasaulx als Philosoph und Ästhetiker für eine Zeit zu dilettantisch war, die mehr als jede andere zuvor auf das streng fachmännische Wissen, auf das sorgfältige Experiment, auf die Beobachtung des Konkretesten den weitaus größten Wert legte. Daß aber Lasaulx ein philosophischer Dilettant war, wenn auch im besten Sinne des Wortes, läßt sich nicht abstreiten. Ebensowenig freilich kann man verkennen, daß seine Leistung, als Schöpfung einer eigenartigen, geistreichen Persönlichkeit, als der Ausdruck eines eigenwilligen; lebendigen, begeisterten und begeisterungsfähigen Charakters genommen, doch noch originell genug ist, um nicht völlig vergessen zu werden, daß dieser bedeutende Philologe und Kenner des Altertums, in dem die Antike lebendig war wie zu seiner Zeit vielleicht nur noch in einem Jacob Burckhardt, von seinem engeren Spezialgebiet aus eine Weltanschauung erarbeitet hatte, die man zwar ablehnen kann, die aber als geschlossenes, geistreich zusammengefügtes Ganzes auch heute noch frisch wirkt, zumal sie stets in einem meisterhaft klaren, geschliffenen Stil vorgetragen wird.

Wenn man von der Metaphysik absehen will, auf deren Gebiet Lasaulx nie systematisch gearbeitet hat, die aber durchweg der Unterton und die Grundlage aller seiner philosophischen Schriften ist, hat

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0264
gefördert durch die
DFG

Lasaulx nur auf zwei Gebieten der Philosophie gearbeitet: auf dem der Geschichtsphilosophie und auf dem der Ästhetik. Seine bedeutendste — und auch von ihm selbst als bedeutendste anerkannte — Leistung ist die 1856 erschienene Schrift „Neuer Versuch einer alten auf die Wahrheit der Tatsachen gegründeten Philosophie der Geschichte" —, ein knappes, aber inhaltsreiches Werk, das trotz allem Haften an dem metaphysischen Gedankengut Schellings und Baaders weit über Hegel hinausführt und in dem er mit der von ihm zum ersten Male streng und klar formulierten These vom „Untergang des Abendlandes", mit der These, daß alle Kulturen Organismen seien und als solche wüchsen, blühten und schließlich stürben, mit seiner Herausarbeitung des geschichtlichen Analogiebegriffes unmittelbar in das geschichtsphilosophische Denken der Gegenwart hinüberführt[1]). Wir dürfen auch bei einer Betrachtung der lasaulxschen Ästhetik nicht vergessen, daß seine bedeutendste Leistung auf dem Gebiete der Philosophie g e s c h i c h t s philosophischer Natur war und daß ihm seine Entdeckung von dem Untergang aller Kulturen, also auch unserer eigenen, vor allem am Herzen lag: denn auch seine Ästhetik ist von der Dialektik und den genetischen Anschauungen seiner Geschichtsphilosophie beherrscht, und gerade dadurch, daß sie kaum noch apriorische ästhetische Fragen und Probleme kennt, sondern diese Fragen und Anschauungen in ein geschichtliches Nebeneinander auflöst, wird diese Ästhetik als einer der ersten Versuche einer genetischen, kulturphilosophischen und z. T. ethnologischen Ästhetik bedeutsam. Wer die letzten Konsequenzen der lasaulxschen Geschichtsphilosophie — übrigens ganz dieselben wie die Spenglers — erfaßt hat, die darauf beruhen, daß auch wir den Tod und Untergang unserer Kultur erwarten dürfen, ja daß wir selbst bereits in das Endstadium des Greisenalters und des langsamen Absterbens eingetreten sind, der wird es verständlich finden, wenn diese entwicklungsgeschichtliche Theorie auch die ästhetische Anschauung und Forschung ergreift und die Objekte der Ästhetik, die Kunstwerke, nach ihrer Stellung im Entwicklungs- und Wachstumsprozeß der Kultur und der Kulturen untersucht. Dieses Verfahren, eine spezielle wissenschaftliche Forschung von einer dem besonderen Gebiete übergeordneten, umfassenderen Voraussetzung aus zu betrachten — in diesem Falle also von einer geschichtsphilosophischen —, hat wie immer sowohl seine Vorteile wie seine Nachteile. Der Nachteil beruht darauf, daß die rein objektive Betrachtung durch ihre Abhängigkeit von den Ergebnissen einer auf ganz andere Objekte gerichteten Untersuchung gestört wird, weil dadurch die Ästhetik gleichsam als ein

[1]) Vgl. dazu meinen Aufsatz über „Die Geschichtsphilosophie Ernst von Lasaulx'" in der „Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie", Dezember 1936.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0265
gefördert durch die DFG

Untergebiet der Kulturphilosophie erscheint und eine völlige Konzentration auf das nur ästhetische Problem sich von selbst verbietet; der Vorteil liegt darin, daß sich nach dieser Methode die ästhetischen Phänomene, besonders die Werke der Künste, in ein größeres Weltbild einreihen lassen und sich eine große Linie herausarbeiten läßt, die dem Forscher zumeist versagt bleiben muß, der sich stets nur an das einzelne und konkreteste Objekt verliert, ohne dessen Zusammenhang mit der übrigen Welt der Erscheinungen zu betrachten. Es gibt unseres Erachtens — allein Schopenhauer ausgenommen — keinen Denker, in welchem die Ästhetik in so umfassendem Maße nur ein Glied und Baustein im großen Gebäude einer großen und metaphysisch fundierten philosophischen Lehre gewesen wäre wie bei Lasaulx. Und wie Schopenhauers Ästhetik schon deshalb originell sein muß, weil sie die Folgerung jenes originellen „einzigen Gedankens" ist, auf dem nach Schopenhauers eigener Mitteilung[2]) seine Philosophie beruht, so ergibt sich die Originalität der Ästhetik Lasaulx' schon aus ihrer mehr oder weniger bewußten, mehr oder weniger ausgesprochenen Abhängigkeit von seinem geschichtsphilosophischen Grundgedanken, mit welchem er seiner Zeit weit vorauseilte.

Bereits der Ausgangspunkt der Ästhetik Lasaulx' weist auf die dialektisch-genetische Natur seines Denkens hin. Es ist der von Lasaulx auf originelle Weise neubegründete und neugedeutete Satz Hegels, daß die Eule der Minerva erst bei hereinbrechender Dunkelheit ihren Flug beginne, d. h. daß alle theoretische Forschung über irgendeine Gruppe von Gegenständen erst dann beginnen und erfolgreich sein kann, wenn der Entwicklungsgang der betreffenden Objekte im wesentlichen abgeschlossen ist. Hieß es bereits im „Neuen Versuch einer alten auf die Wahrheit der Tatsachen gegründeten Philosophie der Geschichte", die Voraussetzung aller Geschichtsphilosophie sei die, daß wir selbst bereits am Ausgang unserer historischen Entwicklung stehen, so gründet sich auch die Möglichkeit einer Ästhetik auf der Voraussetzung, daß die Entwicklung ihrer Objekte, der Künste, im großen und ganzen abgeschlossen sei: „Über die Kunst und ihre Teile, die einzelnen schönen Künste, zu philosophieren, ist nur dann möglich, wenn diese selbst im Leben gebildeter Völker vollkommen entwickelt und ebendadurch für die denkende Betrachtung ein reifes Objekt geworden sind. Es verhält sich damit ganz so wie mit der Philosophie der Geschichte und der Religionen: um Geschichte und Religionen studieren zu können, müssen diese zuerst vorhanden sein, und die vorhandenen müssen bis auf einen

[2]) Vgl. Schopenhauer „Die Welt als Wille und Vorstellung", Vorrede zur ersten Auflage.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0266
gefördert durch die DFG

gewissen Grad sich ausgelebt haben, ehe sie für den, welcher sie historisch kennengelernt, ein Gegenstand der philosophischen Erkenntnis sein können" („Philosophie der schönen Künste", S. 5)[3]). „Einer ihrem Begriffe entsprechenden Philosophie der Kunst müßte daher zuerst eine vollständige Geschichte derselben vorangehen und zeigen, wie jede der einzelnen Künste entstanden sei, unter welchen Bedingungen sie sich entwickelt und ihren Höhepunkt erreicht habe, und welches die Ursachen ihres Sinkens und Verfallens gewesen seien: kurz, es müßte der ganze Entwicklungsgang jeder einzelnen Kunst bei allen gebildeten Völkern der alten und der neuen Zeit dargestellt werden, unter steter Rücksicht auf den angeborenen Stammescharakter der Völker, die Naturbeschaffenheit ihrer Länder, den Genius ihrer Religionen, den ganzen geschichtlichen Zusammenhang ihres Lebens, und das in jeder Epoche allgemein herrschende Gemeingefühl, durch alle Stadien des nationalen Daseins" (S. 6 f.). Bereits diese an Taine erinnernden Ausführungen lassen die Abhängigkeit der ästhetischen Anschauungen Lasaulx' von der Entwicklung der Künste und der Ästhetik erkennen, indem sie diese der geschichtlichen Entwicklung subsumieren. Außerdem aber kennzeichnen sie denjenigen Punkt der lasaulxschen Ästhetik, wo sie angreifbar und verwundbar ist. Wenn er nämlich von einer Höherentwicklung der Kunst und andererseits von ihrem Sinken und ihrem Verfall spricht, so trägt er damit einen Wertbegriff und normativen Maßstab in die Entwicklung der Kunst hinein, der ursprünglich nicht in ihr vorhanden ist, sondern einem ästhetischen Begriff vom Schönen entstammt, der die Entwicklung der Künste daraufhin untersucht, ob und inwieweit ein Kunstwerk mit diesem Begriff übereinstimmt. Denn wenn ich eine Kunst höher nenne als die andere, ein bestimmtes Kunstwerk höher werte als ein anderes, so kann dieses Werturteil letzlich nur einer aprioriischen ästhetischen Einstellung in mir entspringen. Ich muß wissen, was das Kennzeichen einer hohen Kunst ist, um in einer bestimmten Epoche den zweifellosen Verfall des künstlerischen Vermögens feststellen zu können. Auch wenn wir später sehen werden, daß Lasaulx durchaus nicht das ästhetische Urteil relativieren will, sondern über einige systematische Grundbegriffe verfügt, die für ihn das ästhetisch Schöne kennzeichnen, so kann kein Zweifel darüber bestehen, daß diese Wendung seiner eigentlichen historisch-genetischen Grundeinstellung widerspricht.

Das zweifellos Richtige an der lasaulxschen Ausgangsstellung ist dagegen der Hinweis auf die auch in der Ästhetik erkenntliche Tren-

---

[3]) Sämtliche Zitate werden in moderner Rechtschreibung wiedergegeben, desgleichen Satzzeichen da gesetzt, wo sie der gegenwärtige Sprachgebrauch fordert.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0267
gefördert durch die DFG

nung zwischen Theorie und Praxis, der Hinweis darauf, daß ein großer Ästhetiker kein großer Künstler zu sein braucht und daß ein Künstler von ästhetischen Fragen nicht das geringste Wissen zu haben braucht. Damit hängt die Feststellung zusammen, daß die Ästhetik etwas weitaus Späteres ist als die Kunst. Sie hat die Tatsache für sich, daß die Reflexion über ästhetische und kunstwissenschaftliche Probleme erst nach den Zeitaltern der großen Kunstschöpfungen rege wurde, daß die Ästhetik die späteste Disziplin der philosophischen Einzelwissenschaften ist und erst entstand, als das eigentlich metaphysische Zeitalter der Philosophie zu Ende ging. Es ist vielleicht kein Zufall, daß der Dialektiker Lasaulx außer seinem Interesse für ästhetische Fragen vor allem Geschichtsphilosoph war. Denn auch diese Disziplin entsteht — um mit Lasaulx zu sprechen — im „Spätzeitalter" einer Kultur, und es ist in diesem Zusammenhang interessant, daß Vico das erste systematische geschichtsphilosophische Werk etwa zu derselben Zeit schuf, als das kunstphilosophische Denken (Winckelmann, Heinse, Platner u. a.) zu einer umfassenden Blüte erwachte und kurz darauf durch Baumgarten auch die Ästhetik im engeren Sinne entstand.

Der Ausgangspunkt der lasaulxschen Ästhetik zeigt aber auch den allgemein geisteswissenschaftlichen Charakter seines Denkens, da sich der organische Entwicklungsgedanke ja nur auf die geistige und menschliche Welt beziehen kann. Denn die Gegenstände der Naturwissenschaften sind diesem Entwicklungsschema nicht unterworfen, weil es nur in der geistigen Welt eine Entwicklung der Objekte gibt. Diese Objekte, die ja keine unmittelbaren, sondern vielmehr mittelbare, vom Menschen selbst erst geschaffene Gegenstände sind, müssen allerdings erst einmal bis zu einer gewissen Reife entwickelt sein, ehe eine Reflexion über sie und ihren Werdegang möglich ist. Es ist daher von dem geisteswissenschaftlichen Entwicklungsstandpunkt Lasaulx' aus durchaus verständlich und logisch, wenn er zwar nicht die Ästhetik in Kunstgeschichte auflöst, aber sie doch zu ihrer Grundlage macht. „Nachdem auf solche Weise die äußere Geschichte der Kunst historisch erforscht wäre, müßten alle einzelnen Momente der Entwicklung, wie die Fäden eines großen Gewebes, wieder aufgenommen und zu einem konzentrierten Bilde vereinigt werden, in welchem sich zeigen würde, wie die schaffenden Ideen in jeder Kunst sich verwirklicht haben. Dann endlich, nachdem der Stoff also sublimiert worden, könnte sich durch Vergleichung der einen mit der andern Kunst herausstellen, was denn die Kunst in jeder Kunst sei und nach welchen Gesetzen jede entstehe und sich entfalte" (S. 8)[4]).

[4]) Vom Verf. gesperrt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0268
gefördert durch die DFG

Es ist unschwer zu erkennen, daß hier ein neues Element auftaucht, welches in der vorlasaulxschen Ästhetik nicht vorhanden war: der induktive Weg von den Einzelerscheinungen aus zum allgemeinen ästhetischen Gesetz. Aus dem Vergleich des Entwicklungsganges und der verschiedenen Künste sollen allmählich die Gesetze des Kunstschaffens und des Schönen abgeleitet werden. So gibt sich die Ästhetik Lasaulx', die im ersten, weitaus umfassenden Teil eine Entwicklungsgeschichte der Künste ist, als eine Art „Ästhetik von unten", freilich in einem ganz anderen Sinne als bei Fechner; denn während Fechner von der subjektiv-psychologischen Einzeltatsache des ästhetischen Genusses ausgeht, wendet sich Lasaulx lediglich der Objektseite zu und glaubt durch ein Vergleichen der zahlreichen Einzelkunstwerke zur Aufstellung des ästhetischen Gesetzes kommen zu können. Daß er dabei den Fehler begeht, bei diesem Vergleich der Kunstwerke selbst schon den Maßstab anzuwenden, den er erst finden will, hatten wir bereits erörtert. Demselben Fehler wird mit Notwendigkeit jede Ästhetik verfallen müssen, die nicht entweder vom einzelnen ästhetischen Genuß oder aber von einem eindeutig formulierten Begriff vom ästhetischen Schönen ausgeht, sondern das Schöne und ästhetisch Wertvolle aus den Objekten der Kunst abstrahieren will nach Gesichtspunkten, die zweifellos selbst schon auf einem ganz bestimmten Werturteil beruhen.

Der Nachteil einer solchen kulturwissenschaftlichen und kulturphilosophischen Methode, so sehr sie an sich geeignet sein mag, den Blick des Ästhetikers zu weiten, liegt aber weiterhin noch darin, daß die ästhetische Forschung damit in Abhängigkeit von einer geistigen Richtung gebracht wird, deren Vorurteile und Voraussetzungen weitaus problematischer sind als die der Ästhetik überhaupt. Indem Lasaulx die Ästhetik zu einem Zweige der Kulturphilosophie macht, trägt er auch die gesamte Problematik dieser Disziplin mit in die Ästhetik hinein und beschwert sie mit einem Ballast, den sie selbständig nie verarbeiten kann. Sind schon in der Ästhetik die Grundbegriffe sehr voneinander verschieden, so sind sie es in der Geschichts- und Kulturphilosophie zweifellos noch viel mehr, und die Tatsache, daß bisher der weitaus größte Teil der Geschichtsphilosophie eine Geschichts m e t a p h y s i k war, zeigt deutlich, wie wenig die kritische Überlegung bisher in dieses Gebiet vorgedrungen ist und wie wenig man es daher als einen Fortschritt bezeichnen kann, wenn man die ältere systematisch-metaphysische Ästhetik durch eine solche ersetzt, die auf einer historischen Entwicklungsmetaphysik basiert. Diesen grundlegenden Einwand muß man sich vor Augen halten, wenn im folgenden die lasaulxsche Ästhetik und Philosophie der Kunst im einzelnen betrachtet werden wird. Es wird sich zeigen, daß zwar der Ästhetiker nicht schlechthin an der Tatsache

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0269
gefördert durch die
DFG

der Entwicklung der Künste vorübergehen soll, daß er aber besser tut, die Objekte der Kunst nicht nur als ein historisches Nacheinander, sondern als ein Nebeneinander, wenn auch ein gewordenes Nebeneinander, zu betrachten. Das allein kann Ästhetik im Gegensatz zu reiner Stil- und Kunstgeschichte sein. So kann man ein Kunstwerk der Gotik und des Barock — also die Erzeugnisse zweier Kulturepochen, die durch ein halbes Jahrtausend voneinander getrennt sind — sehr wohl nebeneinander betrachten und durch Vergleiche feststellen, wodurch stilistisch so verschiedenartige Werke „schön" wirken, was das gemeinsam und auch das verschieden „Schöne" an ihnen ist, und kann versuchen, aus dem ästhetischen Gehalt so grundverschiedener Ausdrucksformen ein beiden gemeinsames ästhetisches Gesetz abzuleiten. Sobald aber der Gesichtspunkt in den Mittelpunkt tritt, daß die Gotik eine „Frühkunst", das Barock dagegen eine „Spätkunst" sei, hört man auf, Ästhetik zu treiben und betreibt statt dessen nicht einmal nur vergleichende Kulturwissenschaft, sondern Kulturphilosophie, die durch die Übertragung entweder eines dialektischen Schemas wie bei Hegel oder eines biologischen Entwicklungsbegriffes wie bei Lasaulx eine metaphysische Grundlage erhält, die ihren Wahrheitsgehalt bis jetzt ohne Frage noch nicht erhärtet hat und gegen die sogar recht beachtliche Einwände sprechen.

Schon die ersten konkreten Darstellungen Lasaulx', daß es „in der ganzen uns bekannten Kulturgeschichte der Menschheit nur drei oder vier ursprüngliche Kunstschöpfungen gebe, die Ägyptische, Hebräische, Indische und Hellenische Kunst", ist selbst vom historischen Wissen seiner Zeit aus betrachtet recht anfechtbar. Was z. B. überhaupt „hebräische Kultur" sein soll und wie sie zu der Ehre kommt, mit der indischen, hellenischen und ägyptischen in einem Atem genannt zu werden, ist nicht einmal aus dem lasaulxschen Werke selbst verständlich. Es ist schließlich auch kein Einwand gegen den ästhetischen Eindruck und die Erhabenheit einer Pyramide, daß sie von den Pharaonen „durch harten Frondienst des Volkes aufgetürmt" worden ist. Ja, dieser Einwand ist auch vom Standpunkt des reinen Kunsthistorikers hinfällig. Er wird nur aus der geschichtsphilosophischen Stellung Lasaulx' verständlich, die der hegelschen Anschauung ähnelt, daß die Entwicklung der Weltgeschichte ein steter Fortschritt zur Freiheit sei. Und die Höhe einer Kultur wird von vornherein danach bemessen, wieviel „Freiheit" ihr zugrunde liegt. „Denn echt menschliches Leben und eine daraus erwachsene Kunst kann nur unter freien Völkern gedeihen" (S. 12), und die Griechen werden als das „erste bürgerlich und geistig freie Volk der Erde" bezeichnet. Weil nun die antike Kultur nicht nur die Grundlage unserer späteren christlichen wurde, sondern auch bereits — eben

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0270
gefördert durch die DFG

wegen der in Hellas und Rom erreichten Freiheit — ein ästhetisch vollkommenes Gebilde war, nicht zuletzt aber deshalb, weil die alte Welt „als eine völlig abgelaufene, in sich abgeschlossene vor uns liegt," können wir „darin alle Stadien der Entwicklung, Anfang, Mitte, Ende, den ganzen Entwicklungsgang der das Leben und die Kunst gestaltenden Ideen klar erkennen" (S. 15). Aus der antiken Kunst und Kultur also wird das genetische Schema der lasaulxschen Entwicklungsästhetik genommen.

Worin sich Lasaulx hauptsächlich von allen ähnlich gerichteten kulturphilosophisch fundierten ästhetischen Versuchen unterscheidet und wodurch sein Versuch besonders bemerkenswert ist, ist die Tatsache, daß er die verschiedenen Künste selbst nicht etwa als nebeneinander, sondern als nacheinander entstanden und entstehend betrachtet und nicht nur die Künste in ihrer Gesamtheit als eine Darstellung der Idee der Freiheit darstellt, sondern den einzelnen Künsten selbst ganz verschiedene Grade dieser Darstellung zuschreibt. Bei Lasaulx wird jede Kunst als eine höhere Stufe zu einer anderen betrachtet, so daß also nicht etwa, konkret gesprochen, ein großer Maler „höher" steht als ein kleinerer Maler, sondern auf jeden Fall der große Maler niedriger als der große Dichter, weil die sogenannten „redenden" Künste höhere Stufen der Freiheit verkörpern als die drei „bildenden" Künste der Architektur, Skulptur und Malerei. „Überblicken wir ... (in der Antike) ... das ganze Gebiet der Kunst: die bildenden oder realen Künste Architektur, Skulptur, Malerei und die redenden oder idealen Künste Tonkunst, Dichtkunst, Redekunst: so bemerken wir leicht, daß diese sechs verschiedenen Künste eine geordnete stetige Reihenfolge bilden, in welcher sich der menschliche Geist stufenweise, in einer immer mehr freien, geistigen, seinem eigenen Wesen angemessenen Form manifestiert hat; wir bemerken leicht, daß erstlich die redenden Künste ihrem Inhalt nach reicher und geistiger sind als die bildenden Künste, und daß zweitens auch innerhalb jeder dieser beiden Hauptgattungen die einzelnen Künste sich stufenweise immer mehr vergeistigen; und daß gleichzügig mit der Zunahme des geistigen Inhalts eine Abnahme der materiellen Form stattfindet", und es „muß ... unbeschadet der Würde jeder einzelnen Kunst anerkannt werden, daß, wie das Bewußtsein des menschlichen Geistes von sich selbst auf verschiedenen Entwicklungsstufen seines Lebens ein verschiedenes, mehr oder weniger entwickeltes ist, so auch e i n e Kunst v o r der anderen fähig ist, das innere Wesen und den Reichtum des menschlichen Geistes zur Erscheinung zu bringen ... Kurz: daß ... auch in der Kunst ein Fortschritt stattfindet von der Architektur zur Skulptur, von der Skulptur zur Malerei, von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0271
gefördert durch die DFG

der Malerei zur Musik, von der Musik zur Poesie und von der Poesie zur vollendeten künstlerischen Prosa“ (S. 21 ff.).

Diese merkwürdige Ansicht wird nur dann verständlich, wenn man sich überlegt, daß die „redenden“ Künste dem Lieblingsprinzip Lasaulx', dem Entwicklungsgedanken, am meisten entgegenkommen, da es Künste sind, die sich innerhalb eines Zeitverlaufes zum ästhetischen Gesamteindruck formen, während eine Plastik, ein Bauwerk, ein Gemälde für den ästhetischen Genuß sofort „da“ ist. Weil „die bewegliche Zeit . . . etwas Lebendigeres ist als das Nebeneinander im Raume“, so müssen die drei redenden Künste schon deshalb höher stehen und — wie wir vorwegnehmend hinzufügen — einen größeren ästhetischen Eindruck vermitteln, weil allein in den redenden Künsten „das Nacheinander der zeitlichen Bewegung zum Ausdruck kommt“.

So unbezweifelbar und treffend diese Unterscheidung ist, so wenig leuchtet das damit verbundene ästhetische Werturteil ein, daß nämlich das Zeitlich-Werdende höher stehen solle als das Räumlich-Seiende, und derselbe Einwand gilt für die Höherschätzung der „redenden“ Künste aus dem Grund, weil diese durch den Gehörsinn aufgenommen würden und das Gehör — unter Bezugnahme auf eine ganz adäquate Stelle bei Aristoteles — „ein der Seele näher stehender mehr innerlicher Sinn als das Gesicht“ sei. Und aus dem weiteren Gesichtspunkt heraus, daß sich der freie Gedanke, das geistige Prinzip der Kunst, am besten in dem ihm adäquaten Äußerungsmittel der menschlichen Sprache ausdrücken läßt, müssen die Künste, deren Grundlage die Sprache ist, notwendig die höchsten, ihre Kunstwerke die ästhetisch vollkommensten sein. „Wenn die Kunst überhaupt das Sinnliche vergeistigt und das Geistige versinnlicht, wenn in der Kunst der Geist in der ihm adäquaten sinnlichen Form als seinem Leibe erscheinen soll: so gibt es kein feineres, bildsameres, geistigeres Mittel der Darstellung als die Sprache, welche als der unmittelbarste Ausdruck unseres Denkens, Empfindens und Wollens, an sich schon ein natürliches Kunstwerk, d. h. sowohl ein Naturprodukt als zugleich ein Kunstwerk des menschlichen Geistes ist“ (S. 27).

Diese starke Betonung des Motives der Freiheitsidee, die notwendigerweise mit jenen Mitteln des Künstlers am besten ausgedrückt und verständlich gemacht werden kann, welche selbst schon rationale Ausdrucksmittel sind — d. h. also mit den Worten und Begriffen der Sprache —, muß natürlich die gesamte ästhetische Problemlage verkennen und gibt der ganzen lasaulxschen Ästhetik einen rationalistischen und doktrinären Zug. Darauf werden wir noch an geeigneterer Stelle zurückkommen. Bereits hier sei aber darauf hingewiesen, daß eine solche rationalistisch fundierte Anschauung im Verein mit der religiösen,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0272
gefördert durch die DFG

daß die höchste Aufgabe der Kunst die Darstellung und Wiedergabe religiöser Ideen und Gegenstände sei, nur deshalb möglich war, weil Lasaulx an keiner Stelle seines Werkes auf das Problem der künstlerischen Genialität zu sprechen kommt und damit gerade die Frage unbeantwortet läßt, die für die Ästhetik und Psychologie des künstlerischen Schaffens die entscheidende ist. Wenn es nämlich eine künstlerische Genialität gibt, und wenn es neben genialen Dichtern und Komponisten auch geniale Maler und Architekten geben soll, dann kann die Höherbewertung der redenden Künste vor den bildenden, und die höhere Einschätzung der Dichter vor den Baumeistern und Bildhauern keinen rechten Sinn haben. Man wird nie dem Wesen der künstlerischen Genialität gerecht werden können, wenn man etwa Goethe nur deshalb als ein größeres Genie als Raffael oder Michelangelo bezeichnet, weil er sich der Sprache und nicht der Farben und des Marmors bedient, und es ist nicht einzusehen, warum Shakespeare nur deshalb ein größerer Künstler genannt werden darf als Bach oder Beethoven, weil er seine Gedanken in das rationale Zeichensystem der Sprache, jene dagegen in das irrationale Bereich der ohne rationale Bedeutung bestehenden Töne gießt. Es heißt völlig die Eigenart der verschiedenen Künste und der verschiedenen künstlerischen Begabungen verkennen, wenn man ihr Kriterium allein in der Möglichkeit erblickt, einen Gedanken klar, deutlich und prägnant auszudrücken. Wollte man dieses Kriterium anerkennen, so müßte konsequenterweise der Identitätssatz der Logik oder ein mathematisches Axiom zugleich das höchste Kunstwerk sein, denn etwas Klareres und von selbst Einleuchtenderes kann es ja nicht geben.

Gewiß ist in der Ästhetik immer wieder versucht worden, den Künsten verschiedene Grade zuzuerkennen, und der bemerkenswerteste Versuch einer solchen gleichsam „normativen" Ästhetik ist vielleicht immer noch die Ästhetik Schopenhauers, in der zum ersten Male der Musik eine Ausnahmestellung zuerkannt wird. Es ist aber unschwer zu erkennen, daß sich diese Bewertung eher annehmen läßt als die Lasaulx'; denn Schopenhauer betrachtet — wenn auch von metaphysischer Warte aus — die Künste nur in ihrem Sosein, Lasaulx aber vornehmlich nur als besondere Ausdrucksformen des weltgeschichtlichen Entwicklungsganges, und indem er diesem sogar noch ein bestimmtes rationales Ziel unterlegt, das absolut nicht aus der tatsächlichen Wirklichkeit abzuleiten ist, muß er die Künste nach den Graden ihrer wesensmöglichen Annäherung an dieses letzte Ziel bewerten: Die höchste Klarheit und Bewußtwerdung des Geistes.

Was diesen historischen Werdegang der Künste, ihre Entwicklung an Hand der Idee der Freiheit, d. h. der Loslösung von allem Mate-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0273
gefördert durch die DFG

riellen, der reinen Vergeistigung, selbst angeht, so kann man sich nicht dem Gedanken entziehen, daß bei Lasaulx hier der Wunsch der Vater des Gedankens war und daß die wirkliche Entstehungsgeschichte der Künste seinem konstruktiven Schema zum Opfer fiel. Wenn es z. B. heißt: „Die Baukunst ist in dem natürlichen Entwicklungsgang der schönen Künste, ihrer Existenz und ihrem Begriffe nach, die erste, der Anfang und die Grundlage aller übrigen“ und dieser die Skulptur, Malerei, Musik, Poesie und Prosa in der genannten Reihenfolge zeitlich folgen sollen (wobei noch besonders bemerkenswert die Zweiteilung der Sprachkunst in Poesie und Prosa ist), so muß nun denn doch wohl gefragt werden, wo eigentlich in allen Kulturkreisen und in der Menschheit sich die Künste jemals so klar n a c h e i n a n d e r entwickelt haben, und ob denn z. B. ein so großartiger, unerreichter Dichter wie Homer nicht einwandfrei am A n f a n g einer Kultur steht, während die Blüte der Baukunst sich erst Jahrhunderte nach diesem Meisterwerk der Sprache entfaltete? Dieselbe Tatsache läßt sich auch in der westeuropäischen Kultur beobachten; hier gab es jedenfalls in Dante und dem Dichter des Nibelungenliedes große Künstler der Sprache und der dichterischen Gestaltungskraft weit v o r der Zeit der großen Musiker. Letztlich aber spricht die ganz besonders wesentliche Tatsache, daß so oft die verschiedensten Künste in e i n e r ganz bestimmten Epoche ihre höchste B l ü t e erreichen — die markantesten Beispiele sind das perikleische Zeitalter und die Zeit des Rinascimento —, gegen die Theorie des Nacheinander der Künste ebenso stark wie gegen deren verschiedene Bewertung. Wenn a l l e geistigen und künstlerischen Disziplinen g l e i c h z e i t i g so zur vollen Blüte reifen, wie es in der Renaissance der Fall war, dann spricht ein solches Ereignis — das den Vorzug hat, nicht einmal „einmalig“ zu sein — entschieden gegen die Theorie des Nacheinander, dann werden wir geradezu darauf hingewiesen, das Wesen der einzelnen künstlerischen Genialität wie das der künstlerischen Genialität einer ganzen Epoche in etwas anderem zu sehen als in einem letzten Endes rein rationalistischen Prinzip.

Trotz dieser prinzipiellen Mißgriffe der lasaulxschen Theorie kann man sein Werk doch vor allem seiner oft sehr geistreichen und originellen Einzelbemerkungen wegen für einer Auseinandersetzung wert befinden. Wir können also zu seiner Ästhetik dieselbe Stellung einnehmen wie zu jedem philosophischen System der Vergangenheit von entwicklungsgeschichtlicher Bedeutung, dessen Grundlagen wir vom Wissensstandpunkt unserer Zeit ablehnen müssen, dessen weiter und tiefdringender Blick uns aber ebenso mit Bewunderung erfüllt wie das Treffende und Charakteristische so mancher einzelnen Bemerkung.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0274
gefördert durch die
DFG

Wenn wir nun das geistige Prinzip, welches nach Lasaulx die Grundlage aller Kunst sein soll, richtig erfassen wollen, so müssen wir uns darüber klar werden, daß dieses durchaus religiöser Natur ist. Unreligiöse Kunst gibt es nach Lasaulx überhaupt nicht, und wenn ihm die hellenische Kunst höher erscheint als die indische oder ägyptische, so nicht nur deshalb, weil — wie wir sahen — das Volk der Hellenen gegenüber den Ägyptern und Indern die „bürgerliche Freiheit" errungen hatte, sondern vor allem deshalb, weil seine Religion „höher" stand und menschlicher war als die der früheren Völker. Der metaphysische Gedanke, der dieser Anschauung zugrundeliegt und ausführlich besonders in der Schrift „Neuer Versuch einer alten auf die Wahrheit der Tatsachen gegründeten Philosophie der Geschichte" behandelt wird, ist folgender: Die Welt ist die Schöpfung Gottes. Innerhalb dieser Schöpfung ist das höchste Geschöpf der Mensch. Dieser Mensch steht um so höher, je mehr er Mensch wird, d. h. je mehr er sich gleichsam aus den Banden der übrigen Schöpfung befreit. Das Mittel zu dieser Befreiungsaktion ist der Geist, und zwar der religiöse Geist. „Denn die Religion ist die eigentliche geistige Substanz des Volksbewußtseins, und die eigentliche Natur der Boden und Schauplatz seiner irdischen Freuden und Leiden" (S. 32). Nun verstehen wir, warum Lasaulx die hellenische Kunst höher schätzen muß als die indische oder ägyptische: Aus dem Grunde, weil sich hier zum ersten Male der Mensch aus dem Eins-Sein mit der Schöpfung loslöst, sich seiner selbst bewußt wird und seine Götter nicht mehr als geheimnisvoll-dunkle grausige Fabelwesen begreift wie der Ägypter, sondern als Menschen sieht und sie folgerichtig auch — im Gegensatz zu den Ägyptern — in menschlicher Gestalt darstellt. Wenn Lasaulx also gerade — und natürlich mit Recht — das eigentliche Objekt der Kunst im Menschen, seinem Leibe, seiner (unbewußten) Seele und seinem Geiste sieht, so aus seiner religiösen Metaphysik heraus, die im Menschen das höchste Geschöpf und das eigentliche Ziel und Endergebnis der Schöpfung erblickt. Da andererseits das Wesentlichste im wesentlichsten Geschöpf der Schöpfung, eben im Menschen, der Geist ist, so muß für Lasaulx diejenige Kunst die höchste sein, die sich im geistigsten „Mittel" aller Künste, der Sprache, ausdrückt und die menschlichen Gedanken klar und deutlich zum Ausdruck bringt. Wenn andererseits auch in der Dichtkunst und der Prosa das Höchste und Schönste die Darstellung religiöser Ideen und Gedanken ist, so darf man diese Folgerung Lasaulx' nicht als inkonsequent erachten, wenn man bedenkt, daß der Geist dem Menschen von Gott gegeben ist, und Gott — nach christlicher Auffassung — Geist ist. Von diesem Standpunkt aus betrachtet ist also die lasaulxsche Metaphysik in sich durchaus folgerichtig, und von ihr aus wird auch seine Ästhetik ver-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0275
gefördert durch die
DFG

ständlich, die immer im Zusammenhang mit dieser religiösen Metaphysik verstanden werden muß.

Wenn man sich über diese Grundlage klar geworden ist, wird man es verständlich finden, warum Lasaulx — die „goldene Regel" des Vitruv übernehmend — als das ästhetische Urbild der Baukunst den menschlichen Leib betrachtet: „Denn in diesem hat die Natur selbst die vollkommenste Symmetrie und Harmonie ausgedrückt, und ein Analogon dessen . . . (muß) . . . darum auch allen schönen Bauwerken zu Grunde liegen." Innerhalb der sich aus der lasaulxschen Metaphysik ergebenden Konsequenzen wird man es deshalb auch nicht als unfolgerichtig betrachten, wenn er die hellenische Baukunst höher schätzt als die asiatische, denn allein „darum, weil ihre Götter nicht schöne, menschliche waren, haben es die asiatischen Völker auch niemals zu einer schönen Tempelbaukunst gebracht". Wenn Herodot einmal (I, 131) davon spricht, es habe immer als eine besondere griechische Eigenschaft gegolten, sich die Götter in menschlicher Gestalt vorzustellen, so macht Lasaulx diese Tatsache geradezu zu einem Kriterium für die Höhe der griechischen Architektur und Kunst überhaupt. Und andererseits beruht auch die Schönheit der christlichen Tempel und Kirchen für ihn darauf, daß auch die christlichen Völker an einen „Gottmenschen", an einen Mensch gewordenen Gott glauben. Freilich wird diese Theorie wiederum nicht der Tatsache gerecht, daß wir so grundverschiedene Bauwerke wie einen gotischen Dom und eine Barockkirche in gleicher Weise als „schön" empfinden und daher schließlich an einem Werke der Baukunst doch noch etwas anderes das eigentlich „Schöne" sein muß außer der Tatsache, daß es eine Wiedergabe der Proportionen des menschlichen Leibes sei.

Wie in der Architektur, so ist bei Lasaulx auch in der Plastik der menschliche Leib das eigentliche Prinzip. Sie steht aber aus dem Grunde höher als die Baukunst, weil sie konkreter ist als diese und nicht nur dessen Proportionen nachbildet, sondern seine individuelle Form. Das Ziel der Skulptur ist daher, „vollkommene menschliche Göttergestalten und götterähnliche Menschengestalten zu bilden" (S. 52). „Nur wenn die Gottheit selbst Menschengestalt in dem religiösen Künstler angenommen hat, vermag es der religiöse Künstler, sie in menschenähnlicher Schönheit darzustellen", aus welchem Grunde „die asiatischen Völker niemals wahrhaft schöne Bildwerke gehabt haben". „Mit einem Worte, erst die Griechen und Römer und die nach ihnen gebildeten christlichen Völker, weil ihr religiöses Bewußtsein ein menschlich freies ist, haben auch eine menschlich schöne Skulptur erzeugt; denn die Bilder der Götter können ja nur den Vorstellungen entsprechen, die man von den Göttern selbst hat" (S. 55). Gerade darauf beruht die Größe der griechischen Kunst, daß sie von der Darstellung irgendwelcher grausi-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0276
gefördert durch die DFG

ger Naturmächte dazu übergeht und weiterschreitet, „einen ganz persönlich gedachten Gott" nachzubilden und die in der Seele schlummernde Idee darzustellen, die „ihren Leib sich baut". Das ästhetisch Schöne der Plastik sieht er damit mit Schelling[5]) in dem vollkommenen Gleichgewicht zwischen Leib und Seele. Wohl wäre es an sich — weil das Schöne nur das Geistige sein kann — am besten, wenn auch die Skulptur das Geistige oder Seelische überwiegend zur Geltung bringen könnte. Dieses Ziel muß aber bei der Plastik an der Tatsache des zu rohen, zu körperhaften Materials scheitern. Mit feinem Blick erkennt Lasaulx, daß die Plastik aus dem Grund nicht die Seele zum alleinigen Objekt machen kann, weil ihr die Darstellung des „seelenhaftesten" Organs, des Auges, „durch die schwere Natur ihres Materials versagt" ist (S. 60). Die niedrige Stellung der Skulptur innerhalb der Reihe der Künste beruht daher zuinnerst auf ihrer Materialverbundenheit. Das einzige, was aus diesem Grunde der Bildhauer erreichen kann, ist ein gewisses Gleichgewicht zwischen Leib und Seele. Da er infolge der Starre und Schwere seines Materials nicht mehr Seele in dieses hineinlegen kann, als durch den Leib selbst ausgedrückt werden kann, ist sein Hauptziel der harmonische, vollkommene Körper. Das Seelische ist in einem Bildwerk nur insoweit auszudrücken, als es sich in einem Körper inkarniert und sich in ihm eine Akme, ein „Höhepunkt" des Lebens gestalten läßt, „worin sich der ideale Mensch, welcher den Kern seines Daseins bildet, am meisten herausgearbeitet zeigt . . . Die Schönheit der plastischen Ideale, der Götter- und Heroenbilder wie der großen historischen Persönlichkeiten, besteht darum eben darin, daß sie keine bloß allgemeine Form, sondern lebendige Individuen sind, göttlich erhabene und menschlich schöne, voll Seele, Charakter und Ausdruck" (S. 66).

Als die eigentliche Aufgabe der dritten bildenden Kunst, der Malerei, wird die Aufgabe betrachtet, nicht nur wie in der Skulptur die „von der Seele erfüllte Gestalt des Menschen und der höheren Tiere, sondern auch (den) seelische(n) Ausdruck der Pflanzenwelt und der gesamten Natur, die den Menschen umgibt", darzustellen. „Denn auch in dieser, in einer Landschaft, herrscht eine der menschlichen verwandte Stimmung. Wie dieser objektiv seelische Ausdruck der Dinge in der subjektiv empfindenden Seele des Menschen sich spiegelt: dieses in einem Bilde sichtbar darzustellen, ist die Aufgabe der Malerei" (S. 79). Wenn wir nun gesehen hatten, daß bei Lasaulx eine Kunst dadurch höher bewertet werden kann, daß in ihr das Materielle zugunsten des Seelischen oder Geistigen zurücktritt, so muß also auch die Malerei „seelenhafter" sein als die Plastik, wenn sie höher bewertet werden will. Dieser Vor-

[5]) Schelling: „Rede über das Verhältnis der bildenden Künste zur Natur".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0277
gefördert durch die DFG

zug, das „Entsinnlichende“ der Malerei vor der Skulptur beruht nun nach Lasaulx darauf, daß die „geistigen“ Mittel von Licht und Farbe — die Hauptgestaltungsmittel der Malerei — dem Künstler die Möglichkeit geben, „die Seele über den Stoff zu erheben und sie vorherrschen zu lassen“ (S. 81). Das also noch in der Skulptur bestehende „Gleichgewicht“ zwischen Leib und Seele wird in der Malerei gleichsam zugunsten der letzteren verschoben; denn in der Malerei wird das Seelische tiefer erfaßt als in der Plastik, und während diese nur das „Ethos“ darzustellen vermag, kann die Malerei auch die „Pathe“, d. h. die feineren Regungen des Gemütslebens, die Gefühle, des Menschen ausdrücken. Es ist eine der schönsten Erkenntnisse Lasaulx' in der Ästhetik und Kunstwissenschaft, daß er die Bedeutung der Malerei und ihre hohe spezifische Ausdrucksfähigkeit gerade darin erblickt, daß sie allein unter allen bildenden Künsten fähig ist, „gerade jenen Teil des menschlichen Leibes, welcher am meisten der Spiegel des Innern und der konzentrierte Ausdruck der Seele als Seele ist, das menschliche Auge“, vollkommen zu gestalten, was der Plastik aus leicht ersichtlichen Gründen nicht gelingen kann. Wenn man etwa in der Malerei der Renaissance jenen Kunstzweig, den Lasaulx als gläubiger Katholik am meisten schätzen muß: die Madonnenmalerei, betrachtet, so wird man bemerken können, daß das Tief-Innige, Bezaubernde dieser Bilder in der Tat von den Augen ausgeht, daß der Blick, mit dem diese Jungfrauen entweder den Betrachter anzusehen scheinen oder auf das Jesuskind herabblicken, das sie in den Armen halten, ohne Zweifel der „eigentliche“ Mittelpunkt der gesamten Darstellung ist. Hier ist der ästhetische Genuß in der Tat von allem bloß Formalen und Starren, Schwerem gelöst, das auch der vollendetesten Plastik letzten Endes noch anhaften muß. Es ist daher nur folgerichtig, wenn Lasaulx gerade in diesem Punkte der Darstellung eines Seelen- oder Gemütszustandes eine besondere Aufgabe der Malerei erblickt und ihre Aufgabe nicht allein in einer Wiedergabe oder Nachahmung der Natur sieht, sondern von ihr fordert, sie müsse „außer der größtmöglichen Naturwahrheit“ auch noch etwas „Idealisches in sich“ haben, gemäß dem Worte Raffaels: „ma essendo carestia e di buoni giudicj e di belle donne, io mi servo die certa idea che mi viene nella mente. Se questa ha in se alcuna eccelenza d'arte, io non so; ben m'affatico d'averla“[6]). Das Wesentliche eines Gemäldes wird in jenem „idealischen“ Zug erblickt, durch den die Natur sozusagen verbessert und ein charakteristisches Moment in sie hineingetragen wird. „Der Hauptruhm (der großen Maler) be-

[6]) „Da es an richtigem Urteil wie an schönen Frauen immer mangelt, so bediene ich mich einer gewissen in meinem Geiste entstehenden Idee; ob diese von irgendeinem Kunstwert ist, weiß ich nicht; wohl aber bemühe ich mich darum“.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0278
gefördert durch die DFG

steht . . . nicht in dem Kolorit und Inkarnat, sondern in dem Hervorheben des seelischen, geistigen Ausdruckes, und in der ganzen Idee und inneren Komposition ihrer Werke." Wie sehr Lasaulx gerade in das innere Wesen der Malerei eingedrungen ist, ergibt sich daraus, daß er trotz seiner großen Verehrung der Antike doch gering von deren Malerei denkt, daß er vor allem sieht, daß die antike Malerei „durch das Vorherrschen der Formen vor den Lichtwirkungen" der Plastik näher steht als der neueren Malerei, und daß er nicht mit Unrecht die christliche Malerei höher wertet, weil sie rein mit Maleraugen konzipiert ist und in ihrem Mittelpunkte jener charakteristische Zug ruht, welcher dem Bild und vor allem dem Bildnis erst die „Seele" gibt.

So ist das Merkmal der aufeinanderfolgenden Entfaltung der Künste jene innere Vergeistigung und Beseelung, welche — wie wir sahen — in der Skulptur mit dem Materiellen gerade das harmonische Gleichgewicht hielt, während es in der Baukunst hinter dem Körperlichen zurücktrat, in der Malerei hingegen eindeutig in den Vordergrund rückte und das Materielle überwand. „Die drei Künste Architektur, Skulptur, Malerei schreiten demnach in einer Progression fort, in welcher jede folgende das Prinzip ihrer Vorgängerin tiefer und seelischer erfaßt und darstellt: Die Architektur ist eine Kunst der Proportionen und der Symmetrie, wie sie in der Natur herrschen und auch dem menschlichen Leibe zu Grunde liegen; die Skulptur hält sich an diesen, die Menschengestalt, in welcher Leib und Seele, in eine Form gegossen, ein lebendiges Ganzes bilden; die Malerei endlich hebt an dem menschlichen Leibe die Seele als solche hervor, stellt das aus dem Leibe hervorleuchtende Seelenleben und den seelischen Ausdruck des Naturlebens dar. Es zeigt sich demnach in diesen drei Künsten ein natürlicher sukzessiver Fortschritt vom Allgemeinen zum Besonderen und in diesem vom Äußeren zum Inneren: in der Architektur bewältigt der Geist den Stoff und gestaltet ihn nach geistigen Gesetzen, jedoch so, daß der Stoff noch vorherrscht; die Skulptur stellt die vollkommenste Einheit von Stoff und Geist, Leib und Seele in der Menschengestalt dar; in der Malerei aber herrscht die Seele vor über den Leib. . ." (S. 106). Dieser Unterscheidung, die gewiß einer inneren Berechtigung nicht entbehrt und die wesentlichen Verschiedenheiten der drei Künste herausarbeitet, entspricht natürlich auf der anderen Seite eine stete Abnahme des Materiellen, eine stete Überwindung des Materials durch den schaffenden Künstler und damit durch den Geist. Wie bereits Schopenhauer, so sieht auch Lasaulx das eigentlich ästhetisch Wirkungsvolle der Baukunst in ihrer erdrückenden reinen Masse. Ihr gegenüber gibt die Skulptur bereits „die volle fühlbare Gestalt der Dinge, welche sie darstellen, während die Malerei nicht mehr sie selbst, sondern nur die Licht- und Farbwirkungen

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0279
gefördert durch die
DFG

von ihnen gibt". Auch von dieser negativen Seite her ist also für Lasaulx die Malerei die „geistigste unter den bildenden Künsten" (S. 107), damit aber auch die ästhetisch höchste und wirkungsvollste. Denn die Kunst ist ihm überhaupt die Gestaltung der Freiheit des Geistes, und die Aufeinanderfolge der Künste die Entwicklungsstufen zum letzten Ziele der endgültigen Freiheit und Geistigkeit.

Es ist Lasaulx leider nicht gelungen, aus diesen Gedanken, die ja letzten Endes mehr kunsttheoretischer als ästhetischer Natur sind, Folgerungen für die Ästhetik im engeren Sinne zu ziehen, die u. E. sehr naheliegend sind. Wenn nämlich die der Kunst und den verschiedenen Künsten von Lasaulx gestellten Aufgaben richtig sind, dann kann und muß man daraus folgern, daß ein Kunstwerk dann ästhetisch unschön ist, wenn es die seinem Kunstbereich gesetzten Grenzen überschreitet. Dies ist z. B. dann der Fall, wenn ein Plastiker ein Motiv verarbeitet, welches eindeutig nur in das Bereich der Malerei gehören kann, oder wenn umgekehrt ein Maler eine Figur in der Weise malt, wie sie ein Plastiker meißeln würde. Derartige Grenzüberschreitungen sind ja immer wieder zu beobachten[7]). Nach Lasaulx' Theorie kann man recht wohl ein Kriterium dafür finden, warum eine „gemalte Plastik" ebenso unschön wirkt wie eine „plastische Malerei". Wie diese nämlich deshalb ästhetisch unharmonisch wirken muß, weil — um in Lasaulx' Theorie zu bleiben — der Maler gleichsam einen Schritt rückwärts in das Gebiet der Skulptur tut und versucht, eine „Harmonie zwischen Leib und Seele" zu schaffen, wo er an sich als Maler den Leib viel mehr beseelen könnte als es der Plastiker vermag, so kann ein nach malerischen Grundsätzen geschaffenes plastisches Kunstwerk aus dem Grunde keine geschlossene ästhetische Einheit bilden, weil der Plastiker in diesem Falle mehr geben will, als er geben kann. Lasaulx scheint die sich aus seiner Theorie für die Ästhetik ergebende Folgerung selbst geahnt zu haben, wenn er sagt: „Die Architektur grenzt an das Erhabene, und spricht keine Willkür, keine Leidenschaft aus: in der Skulptur hängt die Schönheit unleugbar mit der Reinheit und Strenge der menschlichen Körperform zusammen; die Malerei dagegen liebt reichere Motive, sie kann auch das Unschöne, Häßliche als Kontrast darstellen, sie kann auch in das Gemeine, ganz Sinnliche übergehen, zum bloß Angenehmen herabsinken" (S. 107). Freilich ist diese weiterweisende Andeutung von Lasaulx nicht zu einer systematischen Theorie ausgearbeitet worden, die hätte zeigen können, daß in der Tat die Reichhaltigkeit des ästhetischen Genusses um so mehr zunimmt, je konkreter (nach Lasaulx: je „gei-

[7]) Man denke in der moderneren Kunst etwa an manche ganz plastisch geschaute Gemälde einiger bezeichnenderweise gerade als Plastiker erfolgreicher Maler, wie z. B. an Gemälde von Max Klinger oder Sascha Schneider.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0280
gefördert durch die DFG

stiger") eine Kunst ist, wofür ein Beweis die Tatsache ist, daß über die „konkretere" Kunst und ihre verschiedenen Kunstwerke zahlreichere ästhetische Urteile möglich sind als über die abstraktere. Ein Gemälde kann „lieblich", das andere „reizend", das dritte „furchtbar", ein anderes wieder „sinnig" sein: über verschiedene Bauwerke aber werden sich solche Urteile nicht fällen lassen, denn man kann wohl Bilder aus den verschiedensten Epochen und Kulturkreisen auffinden, die mit diesen Worten zu bezeichnen sind, aber kann weder einen chinesischen noch griechischen Tempel, weder ein gotisches noch ein barockes Gebäude mit diesen Epitheta bezeichnen. Denn in der Architektur ist jedes Kunstwerk irgendwie „erhaben". — Aus der lasaulxschen Bemerkung, daß jede höhere Kunst bestrebt ist, das Materielle und Sinnliche zu überwinden und zu vergeistigen, kann man aber auch ein anderes Kriterium gewinnen, welches zur Unterscheidung der hohen von der kitschigen Kunst dienlich und brauchbar ist: Weil nämlich die Künste ganz verschieden konkret sind und daher eine ganz verschiedene Motivauswahl haben, dergestalt, daß die Plastik viel mehr Motive zur Verfügung hat als die Baukunst, die Malerei wiederum mehr als die Skulptur, und die Dichtkunst weit mehr als die Malerei, und da andererseits das Kitschige und ästhetisch Belanglose eines künstlerischen Produktes oft schon von der Wahl des gestalteten Motives abhängig ist, so muß die Möglichkeit von kitschigen Erzeugnissen um so größer sein, je „konkreter" und motivreicher ein Kunstbereich ist. Wenn also, wie Lasaulx einmal bemerkt, die Malerei auch in das Gemeine und ganz Sinnliche abgleiten kann, so nicht zuletzt deshalb, weil sie oft schon a priori solche Motive und Gegenstände zur Verfügung hat. Ein derartiges Abgleiten ist dagegen in der reinen Baukunst ohne Zweifel nicht möglich. Damit aber ist indirekt auch gesagt, daß die negativste Form alles ästhetisch Möglichen — der Kitsch — unter allen bildenden Künsten am wenigsten in der Architektur, am meisten in der Malerei ein Betätigungsfeld hat. Denn wenn man dem gegenüber auf jene Jahrzehnte um die Jahrhundertwende hinweisen sollte, in denen noch nicht schlicht-sachlich gebaut, sondern jede Häuserfassade mit zahllosen Giebelchen, Türmchen, Arabesken, Figuren usw. „geziert" wurde, so war diese Verkitschung der Baukunst doch weniger ein Werk der Architektur selbst als vielmehr ein solches der Bildhauerkunst, deren sich die Baukunst zum Zwecke der „Verschönerung" der Bauten nur bediente. — Wenn Lasaulx, der viel zu sehr Kunsttheoretiker und Entwicklungsphilosoph war, um seine Gedanken zu eigentlich ästhetischen Forschungen und Thesen zu erweitern, diese Folgerungen selbst nicht gezogen hat, so darf doch nicht verkannt werden, daß seine Grundlagen so fruchtbar sind, daß sie weiterentwickelt werden können und sich aus ihnen mancher Gedanke folgern

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0281
gefördert durch die DFG

läßt, der für die ästhetische Forschung fruchtbar werden kann oder eine neue Perspektive eröffnet.

Eine durchaus befremdliche Stellung nimmt im System Lasaulx' die Musik ein, ja man kann sagen, daß sie bei ihm diejenige Kunst ist, die am schlechtesten weggekommen ist und deren einmalige Besonderheit durchaus nicht erfaßt ist, so sehr Lasaulx sie diejenige Kunst nennt, die unser Innerstes am tiefsten zu ergreifen versteht. Möglicherweise beruht dieses Nicht-Erfassen des innersten Wesens der Musik auf Lasaulx' Klassizismus und seiner vollkommenen Abhängigkeit vom überkommenen klassischen Ideal, welches vor allem an der „statisch-abstrakten" bildenden Kunst der Antike orientiert war[8]). Es ist ja bekannt, daß fast alle großen Deutschen des Klassizismus wenig Verständnis für die Kunst der Töne hatten, und daß es vielleicht erst seit Schopenhauer (und dann vor allem Nietzsche) Männer gibt, deren Enthusiasmus für das hellenische Vorbild ihnen nicht die höchste Wertschätzung der und das tiefste Eindringen in die Musik verbietet. Die Musik entspricht nach dem lasaulxschen Schema, das zwischen den zwei Gruppen der schönen Künste auch eine stufenweise Entsprechung der einzelnen Künste nach ihrer Rangordnung annimmt, der Baukunst: — eine Analogiebeziehung, die ja bereits vor Lasaulx betont worden ist und immer wieder betont wird. Lasaulx' Analogie zwischen Baukunst und Musik hat den Vorzug, daß sie nicht schematisch ist, sondern die Musik gleichsam als eine Baukunst höherer subjektiver Stufe, als eine Architektonik mit anderen Mitteln, betrachtet. Denn „ihr Material ist der substanzielle Ton; ihre Form die Figuration (Rhythmus, Melodie, Harmonie); die in ihr vorherrschende gestaltende Kraft ist das Gemüt; ihr Gegenstand die subjektive Innerlichkeit der menschlichen Seele" (S. 108). Das Entscheidende jedoch ist, daß es sich bei ihr — um einen früheren Ausdruck Lasaulx' zu gebrauchen — um eine Kunst des „Werdens", um eine Kunst „in der Zeit" handelt, um eine Kunst also, welche nicht am starren Sein und im Raume haftet, sondern reiner Ausdruck einer in der Zeit verlaufenden Gemütsbewegung ist. Die Töne sind nichts anderes „als der überströmende laute Ausdruck der Gemütsbewegungen und Empfindungen" (S. 108). Der Fortschritt gegenüber der Malerei beruht darauf, daß sie noch „subjektiver" und damit innerlicher und „geistiger" ist als diese. Andererseits nimmt sie bei Lasaulx aus dem Grunde innerhalb der „redenden oder idealen" Künste — wie die Architektur innerhalb der bildenden — insofern die niedrigste Stellung ein, als sie gleichsam eine Kunst des „Unbewußten" (und damit rational Unklaren) ist, als in ihr der

[8]) Vgl. dazu meinen Aufsatz „Die Antike im Weltbild der deutschen Lebensphilosophie" in Werner Jaegers Zeitschrift „Die Antike", November 1936.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0282
gefördert durch die DFG

Mensch noch nicht denkend zu sich selbst kommt, sich „noch nicht emporgehoben hat in die Region des selbstbewußten Denkens, sondern unbewußt empfindet, fühlt, träumt" (S. 108). „Es sind . . . nicht gegliederte Gedanken des Geistes, welche der Musiker ausspricht, sondern harmonisch gegliederte substanzielle Gefühle und Empfindungen des Herzens; denn dadurch unterscheidet sich die Tonsprache von der Wortsprache" (S. 114).

Schopenhauer hat der Musik besonders deshalb eine Sonderstellung innerhalb der Künste eingeräumt, weil sie sein ethisches Prinzip, das „Quietiv des Willens", am besten auszudrücken scheine und von dieser Welt des Willens am besten zu erlösen verstehe, weil sie es am besten vermag, den Willen und den Intellekt, welcher im Dienste des Willens steht, wenigstens vorübergehend auszulöschen. So wenig Lasaulx die schopenhauersche Metaphysik teilt, so sehr betont doch auch er gerade das Unlogische, Unbewußte, aus der Klarheit der Gedanken Herausführende und daher Träumerische und Traumspendende der Musik. Er erkennt sehr richtig — ein unbewußter Vertreter der „absoluten Musik" —, daß es nicht oder kaum möglich sei, „die Gefühlssprache der Musik in die menschliche Gedankensprache vollkommen zu übertragen". Was aber für Schopenhauer ein Vorzug dieser Kunst war, ist für Lasaulx ein Nachteil. Da es ihm auch in der Kunst besonders auf die Helligkeit der Gedanken, auf das Rationale, Geistige ankommt, muß er notwendigerweise die Musik niedriger einschätzen als die literarische Kunst, welche den Gedanken klar ausspricht, den sie aussprechen will und der dort in das rationale Zeichen- und Begriffssystem der menschlichen Sprache eingekleidet ist. „Empfindung . . . und Gefühl enthalten zugleich mehr und weniger als der Gedanke: mehr, insofern keiner von allen diesen Keimen zu einem wirklichen Gedanken entwickelt ist. Die Gefühle sind ebendarum auch substanzieller und wärmer, die Gedanken aber heller und spezifisch geistiger; das Gefühl ist der warme Mutterschoß, der die Gedankenkeime zeitigt und dann als reife Frucht ans Licht gebiert. In ihren Gefühlen sind deshalb auch die Menschen weniger getrennt als in ihren Gedanken; die substanzielle Gefühlssprache der Musik ist allen verständlich, eine Art von Weltsprache, gegenüber der vielgeteilten Gedankensprache der in Völker zerrissenen Menschheit" (S. 117).

Nachdem sich bereits in der Musik die subjektive Individualität des Künstlers insofern reiner als in der Malerei oder sonst einer bildenden Kunst auswirken konnte, als die Musik „innerlicher" ist als diese, dabei aber doch die Welt der Gefühle den Vorzug erhielt, ist bei Lasaulx die nächsthöhere Kunst, die Poesie, noch geistiger, weil in ihr das unbewußte Gefühl in den klaren Gedanken gegossen wird, welcher das eigentliche Mittel aller auf der Sprache basierenden Kunst ist. Während

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0283
gefördert durch die DFG

der Ton, das eigentliche Material der Tonkunst, als der Ausdruck der „empfindenden Seele“ bezeichnet wird, ist das Wort das Produkt des „denkenden Geistes..., der es selbständig erzeugt“ (S. 158). Und während der Ton der Musik noch mit dem Klang identisch ist, sich in ihm erschöpft und völlig darstellt, macht sich in der Literatur das menschliche artikulierte Wort von dem reinen Klang frei, der zur Nebensache wird. Diesen Vorgang kann man als eine Emanzipation des Wortes vom Klang bezeichnen, wie die ganze Reihen- und Stufenfolge aller Künste bei Lasaulx darauf beruht, daß sich die Künste in immer steigendem Maße vom Materiellen, Objektiven emanzipieren. Diese Emanzipation des Wortes vom Klang beruht auf der (bekanntlich auch in der Logik bedeutsamen) Tatsache, daß die aus Worten zusammengesetzte Sprache ein Ordnungszeichensystem ist, in welchem jedes einzelne Wort auf einen Gegenstand eine hinweisende und bezeichnende Bedeutung hat und den Gegenstand selbst in einer ganz anderen, „subjektiveren“ Sphäre „repräsentiert“. „Das menschliche Wort, wenn es auch ursprünglich ein Tonbild der Sache gewesen ist, verliert doch in der fertigen Sprache seine Tonbedeutung und wird zu einem bloßen Zeichen für die Sache. In der Musik dagegen ist die Empfindung mit dem Tone so innig vermählt, daß beide nicht getrennt werden können, denn der Ton ist ja der naturwahre laute Ausdruck der Empfindung“ (S. 159). Deshalb auch sieht Lasaulx den eigentlichen Gegenstand der Dichtkunst nicht in der mehr oder minder ideellen Nachahmung der äußeren Natur (wie in der bildenden Kunst), auch nicht in der Darstellung der inneren menschlichen Gefühle und Empfindungen, sondern in der Gestaltung ihrer geistigen Interessen und Gedanken. Aus dieser These ergibt sich die Analogie zwischen Poesie und Skulptur. „Wie der Bildner den Marmor zu einem schönen Menschenleibe gestaltet, so der Dichter das Wort zum gegliederten Leib menschlicher Gedanken“ (S. 161). Der Gegenstand des Dichters ist das gesamte menschliche Leben, weil dieses nur durch die Worte der Sprache umfassend eingefangen und gestaltet werden kann, woraus sich von selbst ergibt, daß der Dichter noch viel mehr ins Konkrete, Einzelne vordringen kann als z. B. der Maler, nicht zuletzt aus dem Grunde, weil der Maler nur einen Augenblick in seinem statischen Charakter darstellen, der Dichter aber die Entwicklung dieses Augenblickes darstellen und ihn — wenn wir so sagen wollen — gleichsam motivieren kann. Weil sie dabei sowohl in die Tiefe der Seele hinabzusteigen wie die gesamte äußere Welt darzustellen vermag, so besitzt sie ein so umfassendes Wirkungsbereich wie sonst keine andere Kunst und kann viel mehr Geheimnisse der äußeren wie der inneren Welt entzaubern als die andern. Weil dazu nur die Dichtkunst fähig ist, wird

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0284
gefördert durch die DFG

sie bei Lasaulx geradezu als eine Vorstufe der Philosophie aufgefaßt: denn nach Lasaulx spielt in der Dichtkunst bereits das Erkenntnismoment und das Pädagogische eine gewisse Rolle: sie ist für ihn diejenige Kunst, die nicht nur — rein ästhetisch — ergötzt, sondern auch belehrt. Daß von ihm in diesem Zusammenhang sowohl das Wort des Aristophanes, „was für die Knaben die Lehrer, das sind für die Erwachsenen die Dichter", wie der horazische Satz „aut prodesse volunt aut delectare poetae" zitiert wird, weist nur noch deutlicher auf den rationalistischen Charakter der lasaulxschen Ästhetik hin, die an dieser Stelle bereits aufhört, eine „Ästhetik" zu sein: denn hier spielt offensichtlich weniger das „Schöne" als vielmehr das „Wahre" eine Rolle. Daß bei diesem pädagogischen Charakter des lasaulxschen Denkens die so oft betonte „Zwecklosigkeit der Kunst" keinen Platz haben kann, versteht sich im Grunde von selbst. Darin begegnet sich diese Anschauung mit jeder metaphysisch-idealistisch fundierten Ästhetik: denn wenn das eigentlich Schöne der Kunst gleichzeitig der in ihr schlummernde Ideen- und damit Wahrheitsgehalt sein soll, so kann auch die Kunst nur den „Zweck" der Aufklärung haben, und die ihr immanente Mission muß die sein, „die Menschen zu bessern und zu belehren". Der eigentümliche Charakter der lasaulxschen „Aufklärung", die eine logische Folgerung aus seinem ideell-rationalistischen Kriterium aller Kunst ist, beruht auf seinem christlich-religiösen Charakter und Glauben. Aufklärung ist also als Aufklärung im christlichen Sinne zu verstehen. Aus diesem Grunde stellt Lasaulx die „christliche Poesie des Dante und Petrarca, des Lope und Calderon", die sich durch „mystische Tiefe des Geistes und Zartheit und Innigkeit der Seele" auszeichnet, über die homerische und pindarische, die aischyleische und sophokleische (S. 177). Es ist unschwer zu erkennen, daß hier die Stelle ist, von der aus sich das ganze System Lasaulx' aus den Angeln heben läßt: Wer eine Philosophie und Ästhetik auf einem unkritischen religiösen Glauben begründet, der besitzt schlechterdings keine Handhabe gegen irgendein anderes ähnliches System, welches bei aller Ähnlichkeit nur den einen, allerdings entscheidenden Unterschied hat, daß es sich eben auf einem a n d e r n — Glauben gründet.

Daß für Lasaulx das Drama die höchste Form der Dichtkunst sein muß, kann nicht weiter verwundern; denn in ihm ist nicht ein einzelnes Gefühl ausschlaggebend wie z. B. in der Lyrik, sondern hier wird ein ganzer Schicksalsablauf dargestellt, hier ist der Kampf, der Agon, der an einer anderen Stelle der „Vater des Lebens" genannt wird, das eigentliche künstlerische Prinzip. Mit Recht sieht Lasaulx die nachhaltige bedeutungsvolle Wirkung zumal der Tragödie darin, daß der Zuschauer in ihrer Handlung und tragischen Verknüpfung gleichsam

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0285
gefördert durch die DFG

einen Spiegel des gesamten menschlichen Schicksals in seiner metaphysischen Abhängigkeit von höheren, unerkennbaren Mächten vorgehalten bekommt. „Sind ... (die Gestalten der Tragödie) ..., wie es in der Tragödie die Regel ist, größere, bessere, stärkere, glücklichere Menschen als wir, erhaben über das Maß der Menschennatur, so entsteht, wenn sie solches betrachten, in edler gearteten Naturen die natürliche Reflexion: wenn dieser Umsturz d e n e n begegnet ist, mitten im Glücke, gerade wo sie am sichersten sich geglaubt und den Umsturz am wenigsten erwartet haben: dann sind ja, wenn die Gefahr um so größer ist, je sicherer man sich glaubt, a u c h w i r und die u n s r i g e n nicht sicher vor ähnlichem Schicksal, dem keiner entgeht, der vom Weibe geboren ist... Wer darf dann hoffen, daß e r von Leiden frei bleibe?“ (S. 183). Hier ist in der Tat ein tiefer Kern des Tragischen berührt, und wir meinen, daß Lasaulx ihn nur deshalb so tief erfassen konnte, weil er hier nahezu vollständig auf die von ihm sonst so beliebte rationalistische Antwort verzichtet. Freilich, ganz ist er dazu nicht imstande, denn auch in der Tragödie will er noch ein pädagogisches Element, ein Läuterungsmotiv durch das Leid erblicken. „Daher auch die innere Freude am Tragischen: der Untergang des Zeitlichen erfüllt die Seele mit dem Bewußtsein ihrer Ewigkeit und der Hoheit des sittlichen Willens, der mitten in der Ruine des äußeren Lebens innerlich unbesiegt bleibt“ (S. 186). Es ist hier doch wohl sehr entschieden zu fragen, wo dieser sittliche Wille etwa im „Lear“, im „Macbeth“ oder gar in „Romeo und Julia“ sei. Wer den tiefsten Sinn des Tragischen gerade darin erblickt, daß die Frage nach dem Sinn n i c h t beantwortet wird, der kann nur Dessoir beistimmen, wenn er sagt, daß im „Lear“ genau so wenig Moral zu finden sei wie in einer bachschen Fuge. Wer dagegen die Tragödie als moralische Lehrmeisterin betrachtet, wird in der Erkenntnis der meisten dramatischen Schöpfungen, und nicht zuletzt gerade der Shakespeares, nicht sehr weit kommen.

Es erscheint uns daher auch als eine völlige Verkennung der heiteren Dramatik, wenn Lasaulx von einer „sittlichen“ Wirkung der Komödie spricht. „Wenn ... die Komödie im Gegensatz zur Tragödie nicht edle, erhabene, idealische Charaktere der Heroenwelt[9]), sondern unedle, lächerliche, gemeine Personen aus dem wirklichen täglichen Leben darstellt, so verfolgt doch auch sie in letzter Instanz sittliche Zwecke“ (S. 192). Dieser Satz ist nicht zuletzt deshalb anfechtbar, weil es letztlich keinen Menschen gibt, der sich rühmen darf, im Besitz der einen wahrhaften Sittlichkeit zu sein, so daß etwa ein Mensch bei einem Dich-

[9]) Bereits das ist ja eine zweifellose Verkennung der Tragödie, daß in ihr nur edle Charaktere zur Darstellung kämen!

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0286
gefördert durch die DFG

ter, der in ihm einen „unedlen" Charakter sieht, als Held einer Komödie figurieren kann, der anderen wiederum als eine ganz besonders edle Natur erscheint: o h n e daß dies der komischen Wirkung irgendwie Abbruch zu tun brauchte. Man braucht nur an die Einschätzung des Sokrates und des Euripides durch den Spötter Aristophanes zu denken, um im Gegensatz zu Lasaulx zu dem Schlusse zu kommen, daß es nicht die sittliche Idee der „Wolken" sein kann, daß ein Wahrheitsforscher wie Sokrates und ein so tiefgründiger Psychologe wie Euripides mit den Kübeln des Witzes, Hohnes und Spottes übergossen wird, — ohne daß nun andererseits diese Komödie ein unästhetisches und unsittliches Machwerk sein müßte!

Das Problematischste an der lasaulxschen Ästhetik und Philosophie der Künste der Sprache ist seine Scheidung zwischen Poesie und Prosa, wobei er letztere noch dazu völlig von der Dichtkunst abtrennt, die für ihn identisch mit der Poesie ist, und sie als die höchste Stufe alles künstlerischen Schaffens behauptet. Die Prosa „ist... unter allen Künsten die an Inhalt und geistiger Vertiefung reichste, ihr Gebiet ist so groß als das Gebiet der menschlichen Verstandeserkenntnis selbst", und „zu einer echten kunstreich ausgebildeten Prosa gehört eine große Reife des Volksgeistes" (S. 197).

Wir sahen bereits, daß das innere Leitmotiv der lasaulxschen Bewertung der Künste ihr Gehalt an ideeller Klarheit, an Ratio, an Logos ist. Dieser Forderung kann, wie sich von selbst versteht, nur diejenige Kunst nachkommen, welche sich des rationalen Begriffs- und Zeichensystems der Sprache bedient. Wenn diese letzte und höchste Klarheit nach Lasaulx' Meinung durch die Poesie noch nicht erreicht werden kann, so aus dem Grunde, weil in ihr die noch immer unbewußte Phantasie und Einbildungskraft vorherrscht, in der Prosa hingegen der klare und nüchterne, „undichterische" und „phantasielose" Verstand. „Die Sprache der Poesie unterscheidet sich darum von jener der Prosa wesentlich durch den Inhalt, indem die eine vorzugsweise die Sprache der Phantasie und ihrer Vorstellungen, die andere die Sprache des Verstandes und seiner Begriffe ist" (S. 199). „Die Sprache der Poesie hat ... noch einiges der Tonsprache der Musik in sich, aus der sie hervorgegangen ist[10]), Versmaß, Alliteration, Reim ...; in der Sprache der Prosa dagegen sind die Worte nur mehr Z e i c h e n des Gedankens, ihr Klang ist Nebensache". Oder knapper und alles erhellend: „Die Poesie bewegt sich vorzugsweise in dem Gebiete der Vorstellungen, die Prosa in der Region der Begriffe... Die eine individualisiert, die andere gene-

[10]) Man denke an Nietzsche: „Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik".

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0287
gefördert durch die DFG

ralisiert“ (S. 201). Mit diesen Folgerungen verläßt Lasaulx überhaupt völlig die Grenzen, welche für die Ästhetik Gültigkeit haben und Geltung haben müssen. Da nach seiner Auffassung die Aufgabe der Prosa die ist, dem inneren Wahrheitsgehalt und nicht nur seinem Schönheitsgehalt nachzuspüren, so wird sie damit völlig aus dem Bereiche der ästhetischen Betrachtung herausgerückt. Wenn es einmal heißt: „In den poetischen Werken ist die Idee der Schönheit die vorherrschende, in den prosaischen die der Wahrheit: in der Poesie dient die Wahrheit der Schönheit, in der Prosa die jener“ (S. 204), so kann folgerichtig die Prosa überhaupt nichts mehr mit einer Ästhetik oder Philosophie der Kunst zu tun haben — einmal angenommen, daß die Trennung von Poesie und Prosa überhaupt gerechtfertigt ist. Es besteht wohl durchaus kein Zweifel darüber, daß es nicht die Aufgabe der Prosa sein kann, die Wahrheit festzustellen, sondern daß dies nur die Aufgabe des Denkers und Wissenschaftlers sein kann. Und dessen Forschungsergebnis verlöre auch dann nicht an Wahrheitsgehalt, wenn es in dichterischer gebundener Rede vorgetragen würde, wie andererseits der Schönheitsgehalt eines dichterischen Wortes nicht darunter leiden kann, daß es — in Prosa abgefaßt ist. Wenn es einmal heißt: „Die Prosa ... soll die den wirklichen Tatsachen zugrunde liegende objektive göttliche Einstellung erforschen und darstellen“, so muß man auf diese naive Auffassung doch wohl fragen, ob ein Mensch dadurch, daß er eine vollendete Prosa schreibt, bereits ein großer Philosoph sei, oder gar ein Philosoph deshalb nicht beachtet werden darf und seine Erkenntnis nichtig wird, weil er kein großer Stilist ist. Man lese mit Nachsicht die folgenden Sätze Lasaulx[11]) und frage sich dann, was für eine Daseinsberechtigung nicht nur die Kunsttheorie und Ästhetik, sondern vor allem auch die Kunst selbst haben kann, wenn jeder prosaschreibende Wissenschaftler nur deshalb ein Abschluß und Höhepunkt des gesamten geistigen Lebens ist, weil sein Ziel nicht das Schöne, sondern das Wahre ist: „Das Geschichtswerk des Thukydides ist ein mannhafteres reiferes Kunstwerk (!) als eine sophokleische Tragödie (!), denn (!) es ist das Trauerspiel vom Untergang Griechenlands, nicht bloß des Eteokles und Polyneikes; Platons Phädon ein tiefsinnigeres Kunstwerk als irgendein Chorlied Pindars[12]); die historischen Monographien des Sallustius und die Werke des Tacitus sind größere Kunstwerke als die Aeneis des Virgilius (!); Bossuets Überblick der Universalgeschichte ist ein unvergleichlich großartigeres Kunstwerk als alle Tragödien von Corneille und Racine (!); Raumers Geschichte der Hohen-

[11]) Hervorhebungen durch Ausrufezeichen vom Verf.

[12]) Die Paradoxie ist bei diesem Beispiel nicht ganz so kraß, weil man gerade Platons Dialoge auch als vollendete Kunstwerke gelten lassen kann.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0288
gefördert durch die DFG

staufen... ein so schönes Kunstwerk als das schönste der Schillerschen Dramen (!!); Alexander von Humboldts Kosmos und die letzten religions-philosophischen Schriften Schellings sind nicht nur ihrem Inhalte nach, sondern auch an Vollendung ihrer künstlerischen Form gediegenere Kunstwerke (!) als irgendein goethescher Roman (!!)". Freilich stehen solchen offenbaren Entgleisungen und Fehlurteilen wie die, daß die höchste bildende Kunst die religiöse Historienmalerei (S. 225), eine Biographie Cäsars ein größeres Kunstwerk als ein Drama Shakespeares sei oder Dante der größte Dichter aller Zeiten genannt werden müsse (als ob sich die „Größe" eines Dichters gleichsam mit einer unfehlbaren Elle abmessen lasse), höchst originelle und treffende Bemerkungen gegenüber, die vollauf eine intensivere Auseinandersetzung mit Lasaulx rechtfertigen und ihn als einen ernsthaften Denker erweisen.

Es bleibt zum Schluß noch übrig, kurz die sich aus der historischen Entwicklung der Künste ergebenden systematischen Gesetze der lasaulxschen Ästhetik zu betrachten und dabei noch die geschichtlichen Wurzeln des lasaulxschen Denkens aufzuspüren. Diese letzteren nennt Lasaulx selbst einmal in seinem Werke, ohne sich allerdings dieser Abhängigkeit bewußt zu werden oder sie klar zu benennen. Er bezeichnet nämlich einmal als die „größten" aller Denker Platon, Plotin, Augustin, Johannes Eriugena, Nicolaus von Kues, Spinoza, Leibniz und Schelling, und unter der Voraussetzung, daß die meisten Menschen gerade jene Vorgänger mit dem Prädikat „die größten" auszeichnen werden, denen sie sich zumeist verpflichtet fühlen, darf man annehmen, daß Lasaulx mit diesen Namen auch seine eigenen geistigen Väter bezeichnet hat. Auch die Eigenart des lasaulxschen Werkes selbst stimmt damit durchaus überein. Es ist auch für ihn als Ästhetiker bemerkenswert, daß er als überzeugter Katholik weder den größten Denker seiner Kirche, Thomas von Aquin, noch dessen geistigen Stammvater, Aristoteles, in die Reihe seiner „größten" Denker aufnimmt: denn er gehört eindeutig der „p l a t o n i s c h e n" Richtung des Katholizismus an. Bereits die historische Behandlung der Frage nach dem Wesen des Schönen läßt Lasaulx mit Nachdruck besonders auf der Anschauung des Platon und des Plotin verweilen, während er von Aristoteles sagt, daß er — „wie von ihm nicht anders zu erwarten" — die Theorie der Schönheit wenig gefördert habe, während es von Plotin kurz darauf heißt, er sei der einzige unter den Alten, der „nach Platon und in dessen Geiste eine zusammenhängende Theorie der Idee des Schönen lichtvoll entwickelt und dargestellt" habe (S. 289). Völlig auf der antiken, durch Platon, Plotin und Longin entwickelten Lehre basierend, sind für Lasaulx die höchsten und nahezu einzigen Begriffe der Ästhetik die des Schönen und Erhabenen, die so gut wie immer identisch behandelt werden. In dieser

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0289
gefördert durch die DFG

Anschauung kennzeichnet sich der religiöse Untergrund des lasaulx-schen Denkens ganz unmittelbar, denn für den religiösen Menschen muß das höchste Erhabene ja letztlich die Gottheit selbst sein. Daher „ist auch die höchste Schönheit, verbunden mit der höchsten Erhabenheit, in Gott: er ist der größte Künstler, seine Kunstwerke sind die schönsten".

Dieser religiöse Charakter ist die tiefere Ursache für eine sich daraus ergebende Konsequenz, die man geradezu als ästhetischen Nihilismus bezeichnen kann insofern, als sie eine ausgebildete, auf alle Nuancen des ästhetischen Genusses achtende und sie verarbeitende ästhetische Einzelwissenschaft geradezu negieren muß. Wenn nämlich die höchste Schönheit in Gott ist und die „Kunstwerke Gottes" als die schönsten bezeichnet werden, so ergibt sich daraus mit Notwendigkeit die völlige Zurücksetzung des Kunst-Schönen hinter dem Natur-Schönen; denn nur die N a t u r ist ja das eigentliche göttliche Kunstwerk, die Kunst hingegen nur eine Schöpfung des schwachen Menschen, eine Nachbildung aus zweiter Hand. Es „ist wie gesagt das Schöne der Natur eine lebensvollere Schönheit als das Schöne der Kunst: das Weltgebäude von einer erhabeneren Schönheit als der schönste von Menschenhänden erbaute Tempel, die wirkliche Sonne schöner als die gemalte, der lebendige Held... schöner als der aus Marmor gehauene; ein lebendiges Auge seelenvoller als das schönste gemalte; eine wirkliche Heldentat schöner als die schönste Beschreibung derselben; denn Taten sind größer als Worte" (S. 310 f.). Und man wird diesen Worten die ganze Anschauung des Plotin entnehmen können: *τέχνη γὰρ ὕστερα τῆς φύσεως*. Wenn diese Überwertung des Naturschönen bei Lasaulx nicht radikal zu einer völligen Negierung der Kunst führt, obwohl diese nach wie vor in einer recht sekundären Stellung verbleibt, so nur aus dem Grunde, weil sich letztlich auch in ihr die Idee gestaltet und durchsetzt, welche, von Gott ausgehend und auf seine Schöpfung ausstrahlend, auch im Menschen als einem Teile dieser Schöpfung wirksam ist. Er wird von Lasaulx geradezu als ein mikrokosmischer Gott begriffen, denn er ist der unendliche Schöpfer noch einmal im kleineren Maßstabe des endlichen Schöpfers von Kunstwerken. „Der Mensch selbst, die lebendige Synthese von Leib und Seele, Geist und Natur, der Erde und des Himmels Sohn, ist das größte Kunstwerk Gottes: er ist, soviel wir zu erkennen vermögen, das Ende der bisherigen irdischen Schöpfung, das Ebenbild seines Schöpfers, gleichsam ein geschaffener Gott und der Statthalter Gottes auf Erden" (S. 253 f.). Es ist daher nicht verwunderlich, wenn Lasaulx das Wesen der künstlerischen Betätigung in der Mimesis, in der Nachahmung, erblickt, und er hat vor anderen Ästhetikern den Vorzug, daß er diesen berühmten platonischen Begriff nicht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0290
gefördert durch die DFG

mißverstand, d. h. nicht naturalistisch interpretierte, sondern idealistisch wendete: daß die künstlerische Betätigung keine Nachahmung der einzelnen Naturdinge sei, sondern als eine Nachahmung der in ihnen enthaltenen, sie durchwaltenden ewigen Ideen betrachtet werden müsse.

Die moderne Ästhetik ist seit Fechner sicherlich ganz andere Wege gegangen, als sie Lasaulx beschritten hat, den man als den letzten systematischen Ästhetiker bezeichnen kann, bei welchem die Ästhetik die zu Ende gedachte Folgerung einer eigenartigen, gewiß sehr anfechtbaren, aber andererseits auch wieder großartigen metaphysischen Konzeption war. Schon deshalb, weil Lasaulx der letzte in einer Reihe der metaphysischen Ästhetiker der Romantik ist und einsam als Idealist in einer Zeit hervorragt, die sich der Einzelforschung und dem kalten Empirismus verschrieben hatte, deshalb also, weil er gleichsam ein Binde- und Mittelglied zwischen der großen metaphysischen Philosophie Deutschlands und der Gegenwart ist, hat er seine gewisse historische Bedeutung. Daß es bei dieser nicht bleibt, daß sein Werk als lebendiges Ganze trotz seiner Kardinalirrtümer noch frisch erscheint und mancher einzelne feine, treffende Gedanke immer noch Gültigkeit besitzt, dies ist vielleicht noch Grund genug, daß sich die Gegenwart hie und da wieder dieses Mannes besinnt, den die unmittelbare Nachwelt ohne Grund völlig vergaß und hinter Denkern zurücksetzte, deren Gedankengut heute weit veralteter anmutet als das Ernst von Lasaulx'.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0291
gefördert durch die
DFG

Bemerkungen

Der Sinn der Musik

Eine Problemerörterung

Von

Paul Bruchhagen

Der Versuch einer Orientierung in der Problemlage findet gewisse Konstellationen, Ansätze, Gesichtspunkte vor, an denen er Anhalt nimmt. Als erste Aufgabe fällt ihm zu, die vorgängigen Ansichten über den Sinn in der Musik zu ordnen.

I.

Im Verfolg dessen unterscheidet er die in Frage kommenden Theorien gemäß dem Gegensatz von Subjektivismus und Objektivismus. Er versteht unter Jenem eine Geisteshaltung, für welche Alles und Jedes dem ausschließlichen Setzungsbereiche des Geistes unterliegt, unter Diesem eine solche, welche Seiendes anerkennt, dessen Unabhängigkeit vom Geiste nach ihr Phänomen ist.

Der Subjektivismus spricht ungern und mit Vorbehalt von sinnvoller Musik. Diese Rede ist ihm unscharf. Musik als „Objektives" hat keinen Sinn. Musik: das ist Tönegebilde, Akustisches, natur- und harmoniegesetzlich Beherrschtes, eben „Objektives". Eigentlich ist es schon zuviel, das „objektive" Akustische Musik zu nennen. Es ist Musik erst als Sinnvolles. Der Sinn wird dem „gegebenen" Klanggebilde durch das erlebende Subjekt verliehen, sei es durch Einfühlung welcher Art auch immer, sei es durch Beseelung überhaupt. Jede „Musik" ist Formgebilde, Gestaltenkomplex, geeignet zu sinngebendem Verhalten. Der Sinn wird dem Objekte durch das Subjekt zuerkannt. Er ist etwas Subjektives.

Die psychologische Ästhetik aller Versionen bekennt sich allgemein zu einer derartigen Anschauung.

Der Objektivismus teilt sich in zwei Gruppen. Gemeinsam ist beiden die Ansicht von der objektiven Gegebenheit sinnvoller Musik. Darüberhinaus sind ihre Meinungen geteilt. Die Musik hat für sie beide Sinn, der ihr nicht erst im genießenden Erlebnis gegeben wird. Die eine Gruppe verdeutlicht ihre Ansicht dahin, der Sinn sei dem Kunstwerke, d. h. den Formen bzw. Gestaltenkomplexen immanent. So z. B. auf seiten der Philosophen Waldemar Konrad, von Musiktheoretikern Hanslick und Kretzschmar. Die andere Gruppe behauptet das Gegenteil: Der Sinn der Musik sei ein transzendenter. So fast alle Metaphysiker der Musik, in erster Linie Schopenhauer, E. v. Hartmann, von Musiktheoretikern Hausegger, Seidl, Riemann, Grunsky u. a. Die Transzendenz ist nicht eindeutig. Sie kann subjektive oder objektive Transzendenz sein. Die subjektive Transzendenz des Sinnes wird vom Psychologismus gelehrt, die objektive von einem Teile der Metaphysiker.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0292

gefördert durch die
DFG

Im Zusammenhange mit diesem Widerspiel der theoretischen Standpunkte, dem Subjektivismus und dem Objektivismus einerseits, der Immanenztheorie und Transzendenzlehre andererseits steht eine weitere Gegensatzgruppe, welche in die besprochenen färbend hineinspielt. Der eine Pol wird von der Anschauung gebildet, der Sinn sei in sich bestimmt und also von einem gewissen allgemeinen transsubjektiven Geltungswerte. Der andere regt eine genauere Bestimmung dieses Sachverhaltes an, indem er feststellt, der Sinn sei zwar an sich, jedoch nicht an und für sich, sondern für uns. Wogegen die extrem objektivistische Richtung streitet: der Sinn sei an und für sich, die Beziehung auf uns sei sekundär. Daß der musikalische[1]) Sinn in sich bestimmt sei, ist freilich auch nicht allgemeine Überzeugung. Es gibt Meinungen, denen zufolge mit der Charakterisierung des Sinnes als eines in sich bestimmten nichts gewonnen, ja geradezu etwas Unrichtiges gesagt worden ist. Die Erkenntnis des In-sich-bestimmt-seins des Sinnes ist nämlich auf einem Umwege zugefallen. Der Komponist soll dem Kunstwerke einen bestimmten Sinn bewußt oder unbewußt gegeben haben. Folglich ist der Sinn der Musik ein in sich bestimmter. Aber — so etwa sagt die gegnerische Seite — eine solche Erklärungsweise ist unzulässig. Sie ist metaphysisch. Unzulässig ist es, ein Phänomen wie den Sinn aus seinem Ursprunge, genau genommen aus den Umständen, Bedingungen, seines Ursprungs erklären und wenn nicht erklären — zum Wesen des Erklärbaren gehört ein gewisser Grad von Unklarheit und völlige Sichtigkeit desjenigen, aus dem erklärt wird — so doch beurteilen zu wollen. — Sie ist metaphysisch. Die Forschung hat bisher noch nicht feststellen können, ob der Komponist seiner Schöpfung wirklich einen eindeutigen Sinn gibt. Die Psychologie des künstlerischen Schaffens ist vornehmlich auf die Reflexion, auf die Erinnerung des Künstlers angewiesen. Der Künstler ist selten so objektiv, so seines Selbst bewußt, daß er zulängliche Aussagen über sein Tun, über seinen schaffenden Geist machen könnte. Entweder verändert die Reflexion den Vorgang künstlerischen Schaffens, die Sinngebung, in eine der ursprünglichen mehr oder weniger artfremden Weise um oder sie verfehlt die Wahrheit gänzlich[2]). Ob die Wahrheit je getroffen wird, steht dahin. Im übrigen ist es eine Frage, ob es zum Wesen des Sinns gehört, eindeutig zu sein. Aus der Ablehnung der geschilderten Erklärung kommt die gegnerische Theorie zu dem Schlusse, der Sinn der Musik sei mehrdeutig, wobei sie es immer noch dahingestellt sein lassen kann, inwieweit der Sinn in sich bestimmt ist trotz seiner Mehrdeutigkeit. Die Lehre vom objektiven und mehrdeutigen Sinn nähert sich, wie leicht erkennbar, der Theorie über den subjektiv zu bestimmenden Sinn, welche schon als solche grundsätzlich die Mehrdeutigkeit des Sinns lehren kann, wenn auch nicht muß. —

Es folge eine Übersicht der Gegensätze:

A. Der Subjektivismus:

Grundsatz: Die Musik ist, mit Worten Zimmermanns, nicht Hanslicks, „bloße

---

[1]) Das Adjektiv „musikalisch“ ist mehrdeutig. Es bedeutet sowohl „musikalisch begabt“, unter welchen Titel sich unterordnen: „zu musikalischer Gestaltung befähigt“ und „für Musik empfänglich“, als auch „zur Musik wesentlich gehörig“ im Sinne des genetivus poss. Hier wird durchweg die zweite Bedeutung angewandt.

[2]) Pfeifer, Musikpsychologische Probleme, Imago IX, 1923, stellt Musik als „Kunst in zwei Phasen“ hin: vom Komponisten aus hat die Musik einen anderen Sinn als vom Hörer aus. Vergl. die Auseinandersetzungen von H. Jancke mit Bahle (Das Spezifisch-Musikalische und die Frage nach dem Sinngehalt der Musik, A. f. d. ges. Ps. Bd. 78, 1930. Siehe auch desselben Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition, ebda. Bd. 66, 1928).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0293
gefördert durch die DFG

Form". Also Sinngebung durch das erlebende Subjekt (durch Einfühlung, innere Nachahmung, Psychisierung).

B. Der Objektivismus:

Grundsatz: Die Musik ist nicht bloße Form, sondern objektiv sinnerfüllte Form.

Zwei wesentlich auf diesem Grundsatz basierende Meinungsrichtungen:

I. Der Sinn ist immanent.

II. Der Sinn ist transzendent. —

Der dritte Gegensatz:

1. Der Sinn ist an und für sich,

2. Der Sinn ist an sich, aber nur für uns.

Schließlich der vierte hierher gehörige, auf keine Gruppe festgelegte Gegensatz:

a) Der Sinn ist in sich bestimmt, eindeutig.

b) Der Sinn ist nicht in sich bestimmt, sondern mehrdeutig.

Zwischen den Extremen finden sich Übergänge.

II.

Die Einführung in die Problemlage muß, um dem Zwecke näher zu kommen, die im § 1 gegebene Skizze näher ausführen.

Der Subjektivismus gründet im Formalismus. Die These, Musik sei „bloße Form", glaubt er von Hanslick herleiten zu können. Jede tiefer eindringende Analyse des Hauptwerkes von Hanslick gibt solcher Meinung dem Buchstaben, nicht aber der Sache nach recht[3]). Darf Hanslick nun auch nicht als Nothelfer des musikästhetischen Formalismus gelten, so ist damit freilich noch nichts gegen den Formalismus als solchen getan. Die Frage, ob Musik bloße Form, d. h. als Geformtes an sich sinnvoll sei bzw. ob es Musik gebe, die bloße Form sei, bleibt demnach offen. In der Beantwortung derselben kann zur sachlichen Analyse von musikalischen Kunstwerken fortgegangen werden. Das Ergebnis ist bezeichnend: eine Menge von Beispielen scheint die These des Formalismus und also auch die psychologische Ästhetik zu stützen, die meisten widerstreiten ihr, andere werden von ihr überhaupt nicht betroffen. Der Theorie bleibt nichts weiter zu tun als anzuerkennen, daß es Musik gibt, die als „bloße Form" sinnvoll ist, wogegen es andererseits auch Tongebilde gibt, an denen die These offenbar scheitert. Die Theorie muß sich zu diesem Anerkenntnis entschließen, wenn sie im Ernste den Anspruch auf Wahrhaftigkeit erheben will. Es gibt gewisse Musik, die als „bloße Form" sinnvoll ist. Die Folge dieser Wesenserkenntnis ist der Zwang, die formalistische Ansicht von der Musik als die einzig mögliche fallen zu lassen und ihren relativen Wert zuzugeben. Zugleich damit relativiert sich die psychologische Ästhetik. Sie relativiert an sich schon den Formalismus. Sie bleibt bei der extrem formalistischen Ansicht nicht stehen. Form muß Form von etwas sein. Hanslick, wiewohl kein Formalist, hat durch die Art seiner Beweisführung den in jenem Satze ausgesprochenen Wesensverhalt in einer Weise verschleiert, daß man jene alltägliche Wahrheit verkannte. Ihm wurde der Fehler als solcher nicht bewußt, weil er von Formen sprach und Gestalten meinte. Die psycho-

---

[3]) Vgl. die Forschungen Rudolf Schäfkes (Eduard Hanslick und die Musikästhetik, Lpzg. 1922) im Anschluß an die Weltanschauungslehre der Kunst von Hermann Nohl. Vergl. dessen Abhandlungen: Typische Kunststile in Dichtung und Musik, Jena 1915, Neudruck in: Stil und Weltanschauung, Jena 1920; Die mehrseitige Funktion der Kunst, Vierteljahrsschrift f. Litwiss. und Geistesgeschichte II, 1924. Über den metaphysischen Sinn der Kunst, in ders. Ztschrft. I. — Vergl. Paul Bruchhagen, Hanslick und die spekulative Ästhetik, Ztschrft. f. Ästhetik, XXX. Bd., 1936, S. 270 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0294
gefördert durch die DFG

logische Ästhetik nun setzt den Grundsatz über die Form wieder in seine Rechte. Nicht sie nur, von Anderen ist später noch die Rede. Die Musik ist sinnvolle Form. Die psychologische Ästhetik fragt in einer für sie charakteristischen Weise: Wie „wird" die Form sinnvoll? Die Antwort ist ebenso charakteristisch. Sie erhebt die Musik zu sinnvoller Form, indem sie die Wirkung der Töne auf das erlebende Subjekt in die Form zurückprojiziert. Der Sinn ist die Wirkung. Der Sinn wird der Form gegeben. Die psychologische Ästhetik würde ihre wahre Meinung nur verbergen, wollte sie behaupten, die Musik h a b e Sinn. Der Gegner fragt daraufhin, unter welchen Voraussetzungen die musikalische Form Sinn habe. Sie hat Sinn als Erlebnis. So unterscheiden sich Formalismus und Psychologismus nicht. Die Verschleierung bleibt unbeseitigt. „Erlebnis" ist mehrdeutig. Musik hat Sinn als Erlebtes. Ist auch nunmehr die Mehrdeutigkeit beseitigt, so doch nicht zugleich der intentionale Gegenstand aufgezeigt. Die Musik ist Erlebtes. Als ein Etwas, das „von draußen" in das Bewußtsein hineinkommt, hat es keinen Sinn. Die Musik als Erlebnisinhalt löst im erlebenden Subjekte eine Reaktion aus. Die Reaktion, das zufolge des Erlebens von Musik Erlebte, wird zum Sinn der Musik. Wie man es bei Lipps deutlich und klar findet: „Indem ich apperzipierend fortgehe von Klang zu Klang, vollziehe ich eine so oder so beschaffene innere Bewegung. Dieselbe ist zunächst m e i n e Bewegung, mein apperzeptives Tun." Sie ist an die Klangfolge gebunden, ja scheint in ihr zu liegen „als eine in ihr selbst sich abspielende Bewegung" (Th. Lipps, Ästhetik Bd. I, 1903, S. 478). Hinzu kommt die psychische Resonanz. Sie tritt auf „je nach der erregenden Kraft, welche die gehörten Töne und die in ihnen liegenden Arten der seelischen Bewegung haben". Es entsteht eine Stimmung, die an die Töne gebunden bleibt. „Indem ich die Töne höre und in dem Maße, als ich in ihnen bin und in ihnen aufgehe, vermag ich die Stimmung und mich in ihr und damit in den Tönen zu erleben." Lipps läßt das eigentliche musikalische Erlebnis und die erlebte Resonanz so ineinanderklingen, daß beides für ihn Eines ist. Seine subtile Wortkunst täuscht nicht über die Gleichsetzung von Sinn und Wirkung hinweg. Der Sinn ist, als dieser von Lipps gekannte, ein „transzendenter". Die Töne erzählen die Geschichte des Musik erlebenden Subjekts. Der Sinn ist demnach in sich bestimmt und eindeutig. Er ist ein individueller. Was er an und für sich sein mag, ist er für uns. Die Einwirkung der Musik ist eine extrem individuelle, bedingt durch das jeweilige Kunstwerk, bedingt durch das jeweilige Subjekt hörenden Verhaltens. Das musikalische Kunstwerk hat im äußersten Falle nicht nur je einzeln einen individuellen Sinn, vielmehr ist er in jedem erlebenden Verhalten ein einziger und einzigartiger. In diesem Betracht geht die fragliche Theorie weit über den Formalismus hinaus, der die Form als sinnvoll gelten läßt, einmal als objektives Gebilde an sich und zu zweit unabhängig vom je einzelnen hörenden Verhalten.

Kommt der Sinn der Musik objektiv zu oder nicht? Inwieweit ist er individuell? Das Problem der Objektivität des Sinnes schließt im einzelnen die Fragen ein, welche Seinsweise dem Sinn zukomme, ob er real oder ideal sei, inwieweit er bestehe durch oder für das hörende Subjekt, ob er überhaupt gehört werde. Die Antwort muß notwendigermaßen die Musik als Ganzes berühren, muß einsichtig machen, was die Form der Musik ist. Denn die Musik ist sinnvolle Form. Spricht man vom musikalischen Sinn, so möchte die Frage genauer wissen, wovon er Sinn sei, ob von bloßer Form oder bestimmter Form, d. h. das Problem des musikalischen Sinnes rührt an das Fundament der Tonkunst. In den notwendigen Grenzen muß die Frage nach dem Wesen der Musik beantwortet werden. Sinn ist Sinn von etwas. In welcher Beziehung steht der Sinn zu dem, dessen Sinn er ist? Als was muß er verstanden werden? —

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0295
gefördert durch die
DFG

Es ergibt sich von selbst, wie die angeführten Fragen den Objektivismus betreffen bzw. verfehlen. Er wirft darüber hinaus neue Probleme auf. Schon sein Gegensatz zum Subjektivismus in der Auffassung des Sinns der Musik und der Musik selber fordert die Nachprüfung der Möglichkeit dieses Gegensatzes. Ist die Musik „bloße Form", ist sie überhaupt „Form", formal betrachtet? Ist sie objektiv oder nicht? Geht man nun dem Objektivismus eine Strecke Weges nach und macht man dabei seine Grundvoraussetzung mit, so trifft man auf Differenzen. Ist auch der Objektivismus einig darüber, daß der Sinn etwas Objektives sei, so bleibt die einzelne objektive Anschauung doch nicht bei diesem zweiten Grundsatze stehen. Man erörtert die Beziehung der Töne und des Sinns zueinander. Die eine Gruppe spricht die Tonbeziehungen selber als sinnvolle Beziehungen an. Man verwechsle damit nicht den Formalismus! Während dieser die Tönebeziehungen schlechthin als Tönebeziehung für sinnvoll ansieht, geht die hier gemeinte Gruppe des Objektivismus von der rein formalistischen Anschauung ab. Waldemar Konrad (Der ästhetische Gegenstand, Ztschr. f. Ästhetik III, 1908, S. 90) hat wohl zuerst von phänomenologischer Seite im engen Anschluß an Husserl die Immanenz des musikalischen Sinnes gelehrt. Der Sinn ist der Form immanent (Der Formalismus identifiziert Form und Sinn, wenn man es so grob einmal ausdrücken darf). Man könnte Hanslick in etwa als den Ahnherren der Immanenzlehre bezeichnen. Von den Musikern, welche der Immanenzlehre zugetan sind, mag zunächst nicht die Rede sein[4]). Die Immanenzlehre kommt nicht weit über das Grundsätzliche hinaus. Sie steht in innerer Beziehung zur Ausdruckslehre im Stile Kurt Hubers (Der Ausdruck musikalischer Elementarmotive, Leipzig 1923), die ihre ganz bestimmten philosophischen Urquellen hat. Ist nun der musikalische Sinn Ausdruck oder umgekehrt?[5]). Zwei Titel fügt Hanslick als weitere Aufgaben hinzu: Musik ist Sprache, Musik ist Symbol[6]). Bedeuten diese Titel im Grunde dasselbe, was „Sinn" besagt? Sollte etwa hier die Quelle einer Verwirrung vorliegen? Ist der Begriff des musikalischen Sinnes am Ende mehrdeutig? Die Immanenzlehre ist zu fragen: Wie ist die Immanenz näher zu verstehen? Ist die Immanenzlehre im Ansatz richtig? Und weiter: Ist der musikalische Sinn ungegenständlich? Unbeweisbar? Erscheint er in vorsymbolischer Weise? In und mit der Klangmaterie? In und mit den Sinnesempfindungen? Ist der musikalische Sinn atheoretisch? Außerbegrifflich? Wird er unmittelbar ausgedrückt? Und letztlich: Ist es dem Wesen des musikalischen Sinnes überhaupt möglich, immanent zu sein?

Die Berechtigung zu dieser radikalen Frage leitet sich her aus der (wenn man nicht tiefer suchen will) Tatsache einer der Immanenztheorie geradewegs entgegenstehenden, historisch ihr vorangegangenen und durch sie abgelösten Lehre von der Transzendenz des Sinnes. Alle Metaphysik der Musik spricht sich über den transzendenten musikalischen Sinn aus, vor allem die Romantik. Der Charakter der Immanenztheorie erfährt dadurch eine besondere Beleuchtung. Von kritischer Haltung wird sie gestützt und getragen. Sie ist selbst kritisch. Ein agnostizistischer Zug an ihr läßt sich nicht verkennen. Die Lehre von der Transzendenz des Sinnes ist „überschwänglich", wie Kant sagen würde, zugleich intellektualistisch oder intuitiv. Man

---

[4]) Vgl. Felix M. Gatz, Musikästhetik in ihren Hauptrichtungen, Stuttgart 1929.

[5]) Über Ausdruck vgl. H. A. Grunsky, Das Symbolische in der Musik, Blätter für deutsche Philosophie, Bd. I, S. 375, Heinrich Besseler, Grundfragen der Musikästhetik, Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1926, Lpzg. 1927, H. Jancke, Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition, a. a. O.

[6]) Über Musik als Symbol: H. A. Grunsky a. a. O., Besseler a. a. O., A. Schering, Musikalische Symbolkunde, Jahrbuch der Musikbibliothek für 1935, Lpzg. 1936, P. Bruchhagen, Hanslick und die spekulative Ästhetik, a. a. O.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0296
gefördert durch die DFG

denke an die Lehren von Schopenhauer und Eduard von Hartmann, von den Musikern ganz abgesehen[7]). — Der Vergleich der beiden objektiven Sinntheorien zeitigt bemerkenswerte Resultate. Der einen ist der Sinn ein immanenter, der anderen ein transzendenter. Beide führen Beweise für sich ins Feld, die unter gewissen Bedingungen wirklich zutreffen. Die zwei Theorien gelten als direkte Gegensätze. Könnten die beiden Bestimmungen des Sinnes, da sie nun einmal in ein und derselben Definition unvereinbar sind, als mögliche Bedeutungen des Ausdrucks „Sinn" verstanden werden? So daß beide Bestimmungen für ihren Teil zuträfen? Die Aufgabe, festzustellen, was dem Sinn wesentlich zukommt, diesseits möglicher Äquivokationen, wird dringlich. Die Äquivokationen verbergen bzw. enthüllen wie anderswo so auch hier feine wesentliche Unterschiede. Die Transzendenzlehre versteht unter Sinn so etwas wie „Bedeutung". Man könnte sagen, gemäß der Transzendenzlehre stehe der Sinn zu den musikalischen Gebilden ähnlich wie das Ding an sich zur Erscheinung — Schopenhauer und Bloch legen diese Interpretation nahe[8]) —, während der Im-

---

[7]) Vgl. Schopenhauer, Die Welt als Wille und Vorstellung, W. W. hrsg. von Grisebach, Lpzg., Reclam, 3. Auflage, Band I, S. 339 f: „Die adaequate Objektivation des Willens sind die (Platonischen) Ideen; die Erkenntnis dieser durch Darstellung einzelner Dinge . . . . . anzuregen . . . . . ist der Zweck aller anderen Künste. Sie alle objektivieren also den Willen nur unmittelbar . . . . die Musik ist . . . . . eine so unmittelbare Objektivation des ganzen Willens, wie die Welt selbst es ist, ja wie die Ideen es sind, deren vervielfältigte Erscheinung die Welt der einzelnen Dinge ausmacht. Die Musik ist also keineswegs, gleich den anderen Künsten, das Abbild der Ideen, sondern Abbild des Willens selbst . . . . ." — Vergl. E. v. Hartmann, Ästhetik, Teil II: Philosophie des Schönen, Lpzg. 1887, S. 151: „Die Tonsprache (!) . . . darf mit ihrem kunstvoll durchgebildeten System der Orthographie, Grammatik und Syntax wohl als ein der Wortsprache ebenbürtiges Organ des Geistes bezeichnet werden, wenn auch die Bestimmtheit ihres Ausdrucksvermögens auf einem ganz anderen Gebiete liegt. Die allmähliche Ausbildung der Tonarten, der Harmonielehre, der Kompositionsformen usw. im Laufe der Musikgeschichte sind die Herstellung von ebensoviel ineinander greifenden Werkzeugen zur bestimmten Versinnlichung von Gemütsbewegungen (!!), die in Worten nur sehr annähernd auszudrücken sind . ." — Ebenda S. 656: „Die Musik besitzt . . . . das Vermögen, durch die melodische Aufeinanderfolge der festen Töne, Gefühle und Stimmungen auszudrücken (!!) . . .". — Ebenda: „Die Musik braucht . . . ihren idealen Gehalt, d. h. die in ihr zum Ausdruck gelangenden Gefühle und Stimmungen (!) nicht erst der Poesie zu entlehnen . . .". Ebenda S. 661: „Die Musik ist . . . in eminentem Sinne Kunst des Gefühls, weil sie nur die Gefühlsseite des seelischen Gehalts auszudrücken vermag, während andere Künste neben dem Gefühl auch das Geistige in ihr Bereich ziehen können. Die Musik kann die Idee nur insoweit ausdrücken, als dieselbe im Gefühl die Form der Innerlichkeit oder Subjektivität angenommen hat; die Musik ist deshalb auch im eminenten Sinne die Kunst der Subjektivität, während andere Künste neben der Idee in der Form der Subjektivität dieselbe auch in der Form der Objektivität zur Geltung kommen lassen". — Paul Moos teilt die Auffassung v. Hartmanns. Vgl. seine „Philosophie der Musik von Kant bis E. v. Hartmann", 2. Aufl. 1922, ferner: „Die deutsche Ästhetik der Gegenwart", Berlin 1920. — Vgl. F. M. Gatz a. a. O.

[8]) Vgl. Bloch, Über das Ding an sich in der Musik, Dioskuren I, München 1922, S. 336 f: „Jetzt noch heißes Stammeln, wird die Musik, in zunehmend expressiver Bestimmtheit, dereinst ihrer Sprache teilhaftig: sie geht auf das Wort, das uns einzig erlöst, das in jedem gelebten Augenblick als omnia ubique verschlossen mitzittert: Musik und Philosophie in ihrem Letzten intendieren rein auf die Artikulation dieses Grundgeheimnisses, dieser letzten Frage und unbegrifflichen, fremdvertrauten Lösung, unseres sich selbst in Existenz Verstehens. Denn das Ding an sich, noch allein in geistlicher Sehnsucht „erscheinend" und so auch der Musik vorgeordnet, ist, was in der nächsten Ferne, im actualiter Blauen der Objekte treibt und träumt: es ist dieses, was noch nicht ist, das Verlorene, Geahnte, unsere im Dunkel, in der Latenz jedes gelebten Augenblickes verborgene Selbstbegegnung, Wirbegegnung, unsere durch Güte, Musik, Metaphysik sich zu sich rufende, jedoch irdisch nicht realisierbare Utopie". —

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0297
gefördert durch die DFG

manenztheorie Erscheinung und Ding an sich, wenn schon nicht wie dem Formalismus zusammenfallen, so doch in der Weise miteinander verknüpft sind, daß ihre Trennung nicht gerade leicht fallen dürfte. Die Immanenzlehre wird der Musik in größerem Maße gerecht als ihr Gegensatz, denn sie geht sachlicher vor und vermeidet den systematischen Vorsatz tunlichst. Der transzendentale Objektivismus biegt den Sinn zur Bedeutung um und verwendet den auf diese Weise gewonnenen, immer aber noch besonderen, Begriff auf eine Spezialität an. Wir haben insofern hier einen Sonderfall von deduktiver Theorie vor uns. Der Objektivismus in seiner Gesamtheit stellt uns vor die Alternative: entweder ist der Sinn der Musik ein transzendenter oder ein immanenter, oder die Musik ist so geartet, daß auf sie teils die eine, teils die andere Meinung zutrifft. Aus der Alternative ergeben sich folgende Probleme: Verträgt es sich grundsätzlich mit dem Wesen des musikalischen Sinnes, einmal als immanent, einmal als transzendent aufgefaßt zu werden? Welche von beiden Theorien trifft das Rechte? Verfehlen beide die Wahrheit? Ist die Musik einheitlich oder vielartig in sich?

Die Kritik muß sich vor Augen halten, daß allen Auffassungsweisen, die ihrerseits den Maßstab abgeben für den Grad der Musikalität und die historischen Kenntnisse ihrer Vertreter, dem Subjektivismus und dem Objektivismus, der Immanenztheorie und der Transzendenzlehre eine bestimmte geistige Haltung gegenüber der Musik zugrunde liegt. Sie fehlt keineswegs bei den anderen Gegensätzen. Die Seinsweise des Sinnes ist im Grundsätzlichen allgemein bekannt. Der dritte der aufgezählten Gegensätze erhebt sich darüber. Ist der Sinn in sich bestimmt, ist er es nicht? Die Frage führt zu Differenzierungen zwecks Erfassung der Teilprobleme: Die Bestimmtheit könnte eine „formale" oder eine „materiale" sein. Das Eine wie das Andere und beides zugleich kann behauptet werden. Hinzu kommt der Gegensatz in den Auffassungen des Ansichseins des Sinnes, um die Verwirrung zu erhöhen. Der obligate Orgelpunkt weltanschaulicher Natur macht das Ganze mit den sich stoßenden Gegensätzen verständlich, enthebt aber nicht der Aufgabe einer fundamentalen Klärung des Sinnphänomens. Er fordert sie vielmehr nachdrücklich.

Den Auffassungsweisen des Sinnes sollten verschiedene geistige Orientierungen zur Musik entsprechen. Es gibt verschiedene aufeinander nicht zurückführbare Menschentypen. Jeder Typus kennt und liebt seine Musik, hat eine ihm gemäße Auffassung von sinnvoller Musik. Die objektive Berechtigung einer solchen typischen Auffassung kann nicht bestritten werden. Hanslick spricht über den ihm gemäßen Typus reiner Musik im Wesentlichen unantastbare Wahrheit aus. Ein weiterer Grundsatz entzieht sich der Diskussion. Es ist der von der Uneinheitlichkeit des Wesens der Musik. Es gibt Musiken, Arten der Tonkunst. Damit wird zunächst nichts Neues eröffnet. Man kennt den Unterschied zwischen Vokal- und Instrumentalmusik, der nicht sonderlich tief gesehen sein dürfte, und den einschneidenden Gegensatz von programmatischer und absoluter Musik. Dabei kann man nicht stehen bleiben. Die absolute Musik ist als Art ebensowenig einheitlich. Auch sie hat Unterarten. Man hat bisher, so viel wir beurteilen können, die Differenziertheit der reinen oder absoluten Musik wenig beachtet. Eingehende Analysen entdecken einen Gegensatz von Form- und Gestaltmusik, formal gesprochen[9]). Man kann also nicht ohne weiteres von dem Wesen der absoluten Musik sprechen. Man verbreitet sich häufig über das Wesen des Allgemeinen, ohne zu bedenken, daß man von einer Unterart ausgeht.

---

[9]) Vgl. Chr. von Ehrenfels, Über Gestaltqualitäten, Vierteljahrsschrift für wissenschaftliche Philosophie XIV, 1890, Hermann Felsinger, Das Problem der Gestaltqualität in der Musik, Dissertation Wien 1931.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0298
gefördert durch die DFG

Die Folge davon ist der Subjektivismus, der Formalismus, der Objektivismus, die Transzendenzlehre, die Immanenztheorie. Das soll so viel besagen, daß noch erst festgestellt werden muß, ob es eine Unterart von absoluter Musik gibt, die ganz eigentlich und in gewisser Ausschließlichkeit „nur sinnvoll" genannt werden kann. Als Ergebnis schwebt der Unterschied von eigentlicher und uneigentlicher sinnvoller Musik bzw. von echtem und unechtem musikalischen Sinn vor. Die Relativierung der Theorien würde dadurch zu einem nicht unscheinbaren Erfolg führen. Freilich ist der Satz von der Relativität der Theorie auf eine Grundhaltung auch auf diese hier sich äußernde kritische Einstellung anwendbar. Es würde gezeigt werden müssen, daß hinter ihr eine relative Grundhaltung außer der methodischen nicht stehen kann, welche imstande wäre, das Nachfolgende theoretisch in seinem Werte zu begrenzen. Besteht auch keine Möglichkeit, seinem Typus zu entrinnen, so soll doch keine Theorie im Sinne eines auf eine metaphysische Grundhaltung relativen Systems ausgearbeitet werden. Es bedarf einer möglichst einwandfreien Feststellung von Seins- und Wesensbestimmungen in der absoluten Musik.

Die Region des musikalischen Sinns hat bereits zu einer Reihe von Problemstellungen genötigt. Sie ist damit bei weitem nicht vollständig. Musik gilt als Darstellung (von Gefühlen, von Ideen[10]). In dieser These wird das Sinnproblem berührt. Eine diesbezügliche Untersuchung ist notwendig. — „Sinn" und „Sinngehalt" gelten für Synonyma. Die Beziehung und das innere Verhältnis von Sinn und Gehalt erheischt aufklärende Ausführungen[11]). — Der Gehalt wird häufig mit dem musikalischen Inhalt identifiziert. Die nähere Bestimmung des musikalischen Sinnes wird eine Lösung im Streite für und wider den musikalischen Inhalt ansetzen müssen[12]). Erörterungen über Gehalt und Inhalt fordern ebenfalls den Rückgang auf die Elemente der Tonkunst. Gerade die Musik als Form steht in ganz einzigartiger Beziehung zu dem Gehalt, dem Inhalt, dem Sinn. Der Sinn ist mit der Form verbunden. Die Form muß Sinn bergen können. Sie ist nichts Letztes, sie stellt nicht allein und nicht in erster Linie die Bedingung der Möglichkeit der Musik und ihres Sinnes dar, weil sie Form aus etwas ist. Sie ist Form aus Tönen. Sind die Töne „Ur-Sachen", so bilden sie wohl auch die Urbedingung sinnvoller Musik. Wir sehen so die Aufgabe gestellt, den musikalischen Gegenstand bis in seine Grundlagen hinein zu untersuchen. Wir haben die sinnvolle absolute Musik nach allen ihren wesentlichen Komponenten auf die in ihnen angelegte Möglichkeit zur Sinnfülle zu prüfen, von Tönen, Akkorden, Melodie, Harmonie, Rhythmus angefangen bis zum Gehalt.

Wir beziehen uns auf absolute Musik. Ihr eignet Fülle. Wir müssen die Fülle der reinen Musik untersuchen. Zur Fülle gehört der Sinn. Musik hat Sinn. Was ist Musik? Ein akustisches Gebilde, beruhend auf Tönen, die sich zu Melodien und Harmonien, zu Formen zusammenschließen. So sagt man. Mit Recht? — In welchem Falle sind tönende Gruppierungen sinnvoll? Wenn gewisse formale und gewisse materiale Bedingungen erfüllt sind. Es müssen demnach die formalen und die materialen Bedingungen der Musik auf die Möglichkeit und die Art von Sinnfülle hin untersucht werden. Die materiale Bedingung gibt der Überformung einen

---

[10]) Vgl. Erhart Ermatinger, Bildhafte Musik, Entwurf einer Lehre von der musikalischen Darstellungskunst, Tübingen 1928.

[11]) Vgl. H. A. Grunsky, Das Symbolische in der Musik, a. a. O. S. 369, P. Bruchhagen, Hanslick und die spekulative Ästhetik, a. a. O., Punkt 5. —

[12]) Vgl. H. Erpf, Der Begriff der musikalischen Form, Ztschr. für Ästhetik IX, S. 381 ff., H. A. Grunsky a. a. O. S. 374, H. Jancke, Beiträge zur Psychologie der musikalischen Komposition, a. a. O. S. 449, P. Bruchhagen a. a. O., Punkt 4. —

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0299
gefördert durch die DFG

ganz bestimmten Spielraum. Sie ist als Bedingung des Sinns ebensosehr Bedingung der Form. Also muß die materiale Bedingung der Musik als Erstes bestimmt werden. Daran muß sich die Deduktion möglicher musikalischer Formen im Ansatz anschließen. Sie braucht über das Grundlegende nicht hinauszugehen. In dem Zusammenspiel der materialen und formalen Bedingungen liegt die Anlage zur Sinnfülle. Das Zusammenspiel selbst ist nur am lebendigen Kunstphänomen aufweisbar. Die Untersuchung wird demnach in die Einzelanalyse führen. Wir wünschen einen Wesensverhalt festzustellen und bedienen uns bei der sprachlichen Kennzeichnung desselben desjenigen Ausdrucks, den man dafür, aus einem impliziten Verständnis heraus, in Anwendung bringt. Musik wird in der einen Hinsicht sinnlos genannt, in der anderen sinnvoll. Der „Übergang" von der Sinnlosigkeit zur Sinnfülle verbirgt alles das, was wir zu erkennen suchen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0300

gefördert durch die
DFG

Besprechungen

Kurt Riezler: Traktat vom Schönen. Zur Ontologie der Kunst. Frankfurt a. M.: Vittorio Klostermann 1935. 227 S.

Unter den Disziplinen der Philosophie erscheint gerade die Ästhetik durch eine gewisse Starrheit der Fragestellungen bedroht. Wie schwer hat sie im Verlauf ihrer Geschichte etwa an der irreführenden Theorie von der Kunst als Nachahmung der Natur getragen Wie muß sie immer wieder mit dem Vorurteil ringen, als ob Inhalt und Form in der Kunst sich trennen ließen Wie mühsam bahnt sich in ihr, unter dem Übergewicht einer spiritualistischen Einstellung, die Philosophie des künstlerischen Werkstoffs einen Weg! Und so wären noch viele Probleme zu nennen, die sich unter dem wiederkehrenden Zwang erstarrter Fragestellungen nicht recht entfalten können.

Angesichts einer solchen Gefahr der Problemerstarrung bedarf es der Auflockerung. Hier greift Riezlers Traktat vom Schönen ein, der nicht ein System entwerfen, nicht einmal irgendeine feste Antwort geben möchte, der sich vielmehr zum hauptsächlichen Ziel gesetzt hat, Sinn für das im Schönen waltende Geheimnis zu wecken und sich am Rand dieses Geheimnisses (so sagt er wörtlich) entlangzutasten. „Die Philosophie stirbt im Verschleiern und lebt im Aufdecken der Fraglichkeiten", das ist der fruchtbare Grundsatz seiner Untersuchung (S. 93). In der Kunst des Fragens hat sich Riezler an den Dialogen Platons geschult; wie sie das scheinbare Offenkundige in seiner Undurchdringlichkeit enthüllen und auf mannigfach verschlungenen Wegen bald dicht vor der Lösung zu stehen meinen, bald wiederum den festen Boden verlieren, dann schließlich zu einem Ergebnis gelangen, hinter dem eine überwältigende Ferne neuer Fragen aufleuchtet, das ist Riezler zum bewegenden Erlebnis geworden. Wahrhaft bewegt ist seine sprachlich oft sehr schöne Darstellung: er weiß Sätze zu bilden, die von der Spannung des Erkenntnisvorgangs selber geformt sind — Sätze, die gleichsam zögernd beginnen, dann beflügelnd weitereilen, dann besinnlich stillstehen, dann im offenen Tone, gleichsam nach einer Fortsetzung begierig, schließen.

In dieser ihrer Art steht Riezlers Untersuchung charaktervoll-eigenständig in der gegenwärtigen Ästhetik; darum mußte ausführlicher von ihrer Erkenntnishaltung die Rede sein. Was aber ist in ihr der Gegenstand der Erkentnis und was ihr Ergebnis? Riezler fragt nach dem „Guten" in der Kunst. Wenn wir sagen: Dies Werk ist gut und jenes ist weniger gut, so meinen wir damit offenbar mehr als die größere oder geringere Sicherheit der technischen Ausführung; wir meinen damit die gesamte seelisch-sinnliche Fülle des Werks, jene geheimnisvolle Kraft, die etwa bewirkt, daß ein Drama von Shakespeare bedeutender ist als ein Drama von Grabbe. Und nun möchte Riezler untersuchen, wodurch das Gute gut ist, und von vornherein ist ihm klar, daß diese Untersuchung nicht nur die Kunst, sondern den Menschen, das Leben, die Welt zur Rede stellt (S. 15). In dieser Gewißheit und in der daraus folgenden Weite der Betrachtung ordnet sich Riezlers Darstellung den besten Be-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0301
gefördert durch die
DFG

mühungen heutiger Ästhetik ein, welche die Kunst und den Menschen, die Kunst und das Sein zusammenzusehen bestrebt ist.

Riezlers These ist in Kürze folgende: Das Gute in der Kunst hat es mit Ausdruck zu tun. Ausdruck wovon? Des Lebendigen. Für das Lebendige ist bezeichnend, daß es niemals nur dunkel, nur hell, nur ruhig, nur bewegt usw. ist, daß vielmehr das Eine im Andern stets mitgegenwärtig scheint. „Diese Mitgegenwart des Anderen gründet in der Ganzheit eines Gefüges, in dem die Modi des Daseins, die Seinsweisen der Seele, in Spannung und Verschränkung, Einigkeit und Diskrepanz ineinander verschlungen sind“ (S. 46). Auf dies Ganze richtet sich die Kunst. „Die Kunst sucht das Ganze des Seins in der Besonderheit einer Sicht dieses Ganzen“; darum vermeidet sie das wesenlos Allgemeine: um der Lebendigkeit willen, und vermeidet das Absonderliche: in Liebe zur Ganzheit des Seins. Für den Menschen aber hat die Kunst die Funktion, ihn das Ganze des Seins ahnen zu lassen. Zwar mag es in seltenen Augenblicken geschehen, daß wir auch ohne die Kunst das Ganze des Seins spüren. Aber „dann schwanken wir wieder im Trüben und sind nur das eine oder das andere und sehen nur dies oder jenes, in der Scheinhaftigkeit seines Nichtigen, weil Abgetrennten. Was da im Aufleuchten schon vergangen ist, eben dies zwingt die Kunst, uns zu stehen — für jenen Augenblick der Eingebung, dessen auch der Betrachter bedarf“ (S. 202).

Die Entwicklung dieser Gedanken führt Riezler zu vielerlei Sonderfragen und Sonderuntersuchungen. So ist in schöner und tiefer Weise die Rede etwa vom leeren und vom erfüllten Schweigen (S. 149), von der Verschiedenartigkeit des Ausdrucks und des Zeichens (S. 25 ff.), vom Geheimnis des Raums und der Zeit (S. 114 ff.), vom Verhältnis der Sichtbarkeit und der Verborgenheit in der Dichtung (S. 188) usw. — kurz: weil die Kunst vom Menschen und vom Ganzen des Seins her beurteilt wird, kommen die wesentlichen Probleme der Anthropologie und Ontologie mit zur Sproache.

Bei allem Reichtum der Probleme und bei aller Spannkraft der Darstellung hat Riezlers Traktat vom Schönen freilich auch seine spürbare innere Begrenzung; denn es spricht aus ihm ein typischer Mensch unserer Zeit und ein typischer Denker — ein typischer Mensch unserer Zeit, deren Philosophie mehr das Aufwerfen von Fragen als die Grundlegung einer umfassenden Lehre leistet, ein typischer Denker, da die Sicht auf das Sein und nicht der schöpferische Prozeß künstlerischer Formbildung den Mittelpunkt der Untersuchung bildet. So ist Riezlers Philosophieren über Kunst aus dem Aufbruch geboren. Der Aufbruch überwindet vielgestaltige Situationen der Erstarrung, und das ist sein Gutes. Andererseits ist er noch fern dem Ziel, und das gibt ihm etwas Vorläufiges. Jenseits einer Ästhetik des Aufbruchs liegt, zielwärts gesehen, eine neue Gesamtanschauung des Schönen und des Künstlerischen, die, reich und geordnet, den Begriff der Sicht auf das Sein, des „Eidos“, in aller Tiefe verbindet mit dem Begriff des eigentlich künstlerischen Gestaltens, der schöpferischen Formgebung.

Bonn. Heinrich Lützeler.

Liviu Rusu: Essai sur la Création artistique, contribution à une esthétique dynamique. 1 vol. 460 pp. in —8°, Paris, Alcan, 1935.

Der Verfasser dieses Werkes, Privatdozent an der Klausenburger Universität, wünscht eine „dynamische Ästhetik“ zu schreiben, womit er eine Ästhetik meint, die vor allem eine Theorie des Schaffens sein soll; er glaubt (indem er, ohne Unrecht

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0302
gefördert durch die DFG

zu haben, ein wenig übertreibt), daß die Ästhetiker sich nicht hinlänglich mit diesem Gesichtspunkt beschäftigt haben. Sein Ziel, das unzweifelhaft alle Beachtung verdient, ist die Erklärung des Kunstwerks: nicht aus allgemeinen Gesetzen, nicht aus seinem Aufbau, sondern aus seiner Entstehung; es gilt, sich Rechenschaft darüber abzulegen, was ein Kunstwerk ist durch die innere Kraftverteilung und die wesentlichen Notwendigkeiten des Schaffensvorganges, und zwar genau in dem Maße, wie es beim Schaffen angelegt ist. Kann ein solches Unternehmen zum Erfolg führen? Wir wissen es nicht. Jedenfalls verdient der Verfasser Lob, es mutig versucht zu haben. Allerdings glauben wir nicht, daß es ihm geglückt ist — vielleicht war das überhaupt unmöglich. Man müßte die ganze Philosophie des Geistes aufbauen, im Zusammenhang mit der Psychologie der Erfindung und der experimentellen Ästhetik in ihrem gegenwärtigen Zustand. Der Verf. scheint nicht lebhaft genug gefühlt zu haben, wie gewaltig und anspruchsvoll sein Unternehmen war, und wie von den meisten Problemen, die er nacheinander behandelt, jedes bei wirklich gründlicher Erörterung einen Band von dem Umfang erfordert hätte, der jetzt dem Ganzen gewidmet ist. Indessen, ich wiederhole, es muß anerkannt werden, daß der Verf. eine große Aufgabe mutig in Angriff genommen hat.

„Das künstlerische Schaffen ist eine allgemeine, allumfassende Haltung der Seele gegenüber einer Gleichgewichtsstörung, die nur durch eine schöpferische Bemühung aufgehoben werden kann“ (S. 59). Das ist der Ausgangspunkt. Alle künstlerische Eingebung hat ihren Ursprung in einer seelischen Unruhe, einer Unruhe, die jene Widersprüche entstehen läßt, deren Sitz das menschliche Wesen im Lauf seiner Vergeistigung ist. Gewiß, warum nicht? Aber wir möchten genau wissen, woher es kommt, daß bestimmte Widersprüche ihre notwendige Lösung nicht in einer inneren Beruhigung finden, sondern in einer äußeren, schöpferischen Anstrengung. Der Verf. lenkt unsere Aufmerksamkeit (vornehmlich bei der Unterscheidung von Kunst und Spiel) auf die „Freude des Schaffens“, deren Bedeutung in der Tat außerordentlich groß ist. Aber hier gabelt sich das Problem. Wenn die Kunst wesensmäßig Schaffensfreude ist, so setzt das sicher voraus — und nun sprechen wir, nicht Liviu Rusu — eine in dieser Feststellung mitenthaltene Auffassung des menschlichen Daseins: den Wunsch, bestimmte Dinge lieber zu sehen als andere, tatsächlich an das Dasein, auf Grund der Eigenschaften jener Dinge, heranzutreten; kurz, diese freudige Teilnahme daran, daß das Kunstwerk an das Sein herantritt, schließt eine Forderung ein in bezug auf das Werk selber und seine Gegebenheitsweise. Denkt man sich diese Problemstellung durchgeführt, so gabelt sich die Ästhetik in zwei Lehren, die sich zwar vermischen und verbinden müssen, aber dennoch ursprünglich und wesensmäßig verschieden sind. Auf der einen Seite ist vonnöten eine Theorie über die Beschaffenheit äußerer Gegebenheiten, die dem Künstler zusagt, eine Theorie der Seinsweise, an der der Künstler teilzuhaben trachtet, nicht so sehr als Zuschauer, sondern als „Weltschöpfer“; eine Theorie derjenigen Gegebenheitsart, deren Vorhandensein der schöpferische Mensch ihrem Nichtvorhandensein vorzieht. Und andererseits brauchen wir eine Untersuchung der besonderen Gründe, die einen bestimmten Künstler zu einem bestimmten Augenblick seines Lebens gerade zu dieser und zu keiner andern Wirklichkeitssetzung führen. Kurz, wir brauchen eine objektive Ästhetik und eine subjektive (die psychologisch und geschichtlich ist); beide müssen sich verbinden.

Indessen, der Verfasser unseres Buches ist auf diesem Ohre taub — wenn ich so sagen darf. Der schöpferische Wille, von dem er spricht, richtet sich nicht auf ein äußeres Seiendes von eigener Gesetzlichkeit. Dieser Wille veräußerlicht sich nur (und damit versperrt sich der Verf. sogleich seinen eigenen Weg); er ist eine „Ent-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0303
gefördert durch die DFG

ladung", und zwar eine Entladung „von etwas". Und „dieses Etwas ist ein geistiger Inhalt, entstanden und entwickelt im bittern Widerspruch zu den ursprünglichen Tendenzen" (S. 63). Die Absicht des „Dynamismus" treibt Herrn Rusu dazu, von Anfang an die beiden Gesichtspunkte (den subjektiven und den objektiven) zu vermengen, anstatt sie gesondert aufzustellen und später in ihren Verbindungen und Ergebnissen zu untersuchen. Er löscht die Unterschiede aus zwischen dem objektiven Sein des Werks und den subjektiven Lebensbedingungen des Schaffenden. Seine Lehre entfaltet er nun weiter in folgender Weise.

Die Kunst, sagt er, ist „die Ausgestaltung einer Welt" (sehr gut!); aber die „Ausgestaltung einer eigenen Welt" (S. 111); und „eigen" bedeutet das Eigentümliche des Künstlers und seiner persönlichen Erlebnisse. „Die Substanz, die der Künstler aus seiner geheimen Welt herbeibringt und die er im Kunstwerk verkörpert, drückt den tiefsten Sinn seines Lebens aus..." (S. 160). Der Verf. schließt diesen Satz, indem er den Lebenssinn des Schaffenden erläutert als „..den Sieg der Richtung auf das Sein über die Richtung auf das Nichtsein". Aber wer hat diese Richtung? Das Sein an sich? Das Werk? Der Künstler als Künstler? Der Künstler als Persönlichkeit? Als Geist? Als Seele? Als psychophysische Lebenseinheit? Man sieht, wie unbestimmt und vieldeutig die Theorie ist. Am Ursprung des Schaffensvorganges steht eine Gleichgewichtsstörung, entstanden aus einem Konflikt; und der Künstler schlichtet diesen Konflikt durch eine Schöpfung, die das Gleichgewicht wiederherstellt (vgl. z. B. S. 147); das ist Rusus Hauptsatz, der zwar nicht neu, aber anscheinend einfach und eindrucksvoll ist. Wenn man sich jedoch fragt, um welches Gleichgewicht es sich handelt, dann sieht man gleich undeutlichen Schatten viele verschiedene Möglichkeiten vor sich, Möglichkeiten, die nicht miteinander zu versöhnen sind: das Gleichgewicht der Welt, das der künstlerischen Welt, das des Künstlers und der Welt, das innere, seelische Gleichgewicht des Künstlers — und wie vieles andere noch![1]) Ohne Rechtsgrund nimmt der Verf. an (und gerade dies müßte begründet werden), daß es sich ursprünglich um ein i n n e r e s Gleichgewicht handelt. Man findet ein kennzeichnendes Beispiel dieser Willkür auf S. 273: „Der Wille zur Kristallisierung in einem Bild-Symbol, die Erfindung eines Planes ... die Ausgestaltung des konstruktiven Stoffes, sind ebenso viele Tätigkeiten, in denen die Geistigkeit sich verwirklicht". So schreibt Liviu Rusu, und hierin werden viele Leser mit ihm übereinstimmen. Aber er fügt sogleich mit großer Entschiedenheit hinzu, daß es sich um eine Geistigkeit handelt, die sich „in der Bestätigung des Ich gefällt".

Man sieht also, worauf die dynamische Ästhetik ruht, die uns hier vorgesetzt wird: einzig auf einer willkürlichen Annahme, die das Gefüge des Werkes durch Postulat einfügt in das selbstgesetzliche Leben des Schaffenden und in die Gefügegesetze dieses Lebens.

Auf dieser Grundlage entwickelt sich die Untersuchung des Herrn Liviu Rusu mit einer gewissen Leichtigkeit. Durch unbewußte Phasen hindurch (S. 95 ff.), dann durch die bewußteren der Eingebung (165 ff.), der Gestaltung (229 ff.) und der Durchführung (281 ff.) läßt sich ein einheitlicher Vorgang verfolgen — so versichert er uns. Bei fortschreitender Vertiefung des Ich taucht die Seele in die chaotische Welt der Innerlichkeit, die sie mit einer tiefen Angst erfüllt. Um von dieser Angst

---

[1]) Diese Vieldeutigkeit erstreckt sich auch auf die Belege, wo ohne genügende Unterscheidung zusammengeworfen werden die ästhetischen Theorien, die sich auf den Begriff der Ordnung stützen, auf den des Schemas und den der Form (vgl. S. 135 ff.). Sonderbarerweise werden die Lehren über das Gleichgewicht (z. B. von Ogden) nicht erwähnt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0304
gefördert durch die DFG

frei zu werden, ist eine Erhellung des inneren Lebens nötig. Also versucht das Ich eine höchste Anstrengung, die dem Bewußtsein ein klares Bild schaffen soll. Und das ist die schöpferische Idee des Kunstwerks, da dieses Zum-Bewußtsein-bringen das unruhige Innensein befriedet. Denn die Klärung ist, so versichert Liviu Rusu, nicht durch eine beliebige Anstrengung möglich, sondern nur durch die schöpferische Kraft. Es bleibt zu untersuchen, wie diese Kraft bindet und trennt, ordnet, einteilt. Natürlich nach den rein subjektiven Kategorien der Synthese: die Normen des künstlerischen Schaffens sind die verschiedenen seelischen Typen. Der Verf. unterscheidet drei: den „sympathischen" Typus (S. 386 ff. z. B. Lamartine, Raphael, Mozart); den „ausgeglichenen dämonischen" (401 ff. z. B. Goethe, Leonardo, Bach); und den „anarchisch-dämonischen" (418 ff. z. B. Baudelaire, Rodin, Beethoven). Ergebnis: „Das Kunstwerk entsteht aus einer Haltung, durch die sich, unter der Form einer Schau der Welt, der tiefe Sinn der Existenz enthüllt. Dieser Sinn kann verschiedene ‚Aspekte' haben, nach gewissen Typen, die der Seele des Künstlers entsprechen." Dann folgt, was besser ist, aber das Übrige tötet, indem es das Problem anders und tiefer faßt: „Dank dem Sinn, den das Kunstwerk enthält, hat es ein geistiges Leben" (ein eigenes? hic iacet!), „dessen Entdeckung das Hauptziel der Untersuchung der künstlerischen Werte darstellt." (S. 437.)

Das Buch Liviu Rusus liest sich leicht. Es enthält zahlreiche tatsächliche Angaben und Zitate, von denen eine große Zahl bekannt ist und aus zweiter Hand gegeben wird. (Übrigens gibt der Verf. immer mit lobenswerter Genauigkeit die Quelle seiner Zitate.) Besonders anziehend sind die Belege, die der Verf. seinem eigenen Lande entnimmt, wenn er rumänische Schriftsteller oder volkstümliche Gedanken zur Stütze seiner Sätze heranzieht.

Im ganzen ist Liviu Rusu dafür zu loben, daß er ein großes, schönes und schweres Problem in Angriff genommen hat. Bedauerlich bleibt, daß nicht eine klarere und strengere Auffassung des Problems, eine persönlichere und aus erster Hand stammende Erläuterung hinzugetreten sind, die ihm erlaubt hätten, seinen Hauptsatz mit aller wünschenswerten Kraft und Gründlichkeit zu vertreten; vorläufig erscheint diese allgemeine These oft recht willkürlich. Es ist nicht ohne Nutzen, das Werk zu lesen, und zwar mit kritischem Nachdenken — sei es auch nur, um Kenntnis von dem Umfang und den Schwierigkeiten der wissenschaftlichen Stellung zu nehmen, die in dem Buch in großen Zügen durchgeführt wird. Man wird sich dessen bewußt, daß noch verschiedene methodische Untersuchungen nötig wären für den, der einen strengeren Beweis versuchen wollte — wenn überhaupt ein solcher Beweis möglich ist.

Lyon. Etienne Souriau.

Rudolf Jancke: Grundlegung zu einer Philosophie der Kunst. Die Begründung der Kunst(-Wertgestalt) als Seinsgestalt höherer Ordnung. München, Reinhardt 1936. XV, 162 S. RM 4.80.

Der Verfasser, dessen frühere Schrift „Das Wesen der Ironie"[1]) ich vor einigen Jahren in dieser Zeitschrift würdigte[2]), breitet in dem vorliegenden Buch bei mäßigem Umfang eine erstaunliche Menge wertvoller und wirklich weiterführender Betrachtungen und Erkenntnisse zum Wertcharakter der Kunst vor dem Leser aus. Fragen nach dem Sinn der Kunst, ihrer Zeitlosigkeit, Aktualität, nach dem Ansich der Kunst, dem Verhältnis des Inhalts des Kunstwerks zum Kunsthaften selbst und

---

[1]) Leipzig, Barth 1929.
[2]) Bd. 25 (1931), S. 297 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0305
gefördert durch die DFG

zahlreiche weitere einzelne Kunstprobleme werden berührt und zu allen weiß Jancke Wesentliches zu sagen. Vor allem aber beschäftigen ihn alle um den Wertbegriff gelagerten kunstphilosophischen Fragen oder anders gesagt, behandelt er diese im Blick auf den Wertbegriff und sichert ihnen damit zugleich das lebendigste Interesse, denn es ist ja wohl kein Zweifel, daß die kunstphilosophischen Probleme ihren Mittelpunkt und Kern eben im Wertproblem haben.

Vor längerer Zeit habe ich selbst das Wertproblem in der Kunst eingehend erörtert[3]) und wie es nicht anders sein kann, wenn anders es die Aufgabe der Philosophie ist Seinstatsachen, sachliche Befunde erkenntnismäßig zu ermitteln, nicht aber, phantastische Möglichkeiten zu erdenken, kommt J. von ganz abweichender Ausgangsstellung her und in ganz anderer Betrachtungsweise doch fast durchweg zu den gleichen Ergebnissen. Zwar bietet sich die Übereinstimmung der Ergebnisse bei der gedanklichen und sprachlichen Eigenart des Verfassers nicht ohne weiteres dar, sie ist aber gleichwohl im wesentlichen vorhanden.

Am wenigsten treffen sich unsere Ergebnisse vielleicht dort, wo J. den eigentlichen Kunstwert von jedem Nutz- und Zweckgedanken löst, ja geradezu in Gegensatz zu solchen bringt; so überzeugend das klingt und so richtig es in gewissem Sinne selbstverständlich auch ist, habe ich doch nachgewiesen, daß man Zweckgedanken in bestimmter Bedeutung sehr wohl, ohne damit das Wesen des Kunstwerks zu verfehlen, mit seiner Betrachtung und Bewertung verbinden kann, ja daß ein gewisser, der sogenannte „absolute" Wert des Kunstwerks überhaupt erst in solchen Gedanken erfaßbar ist. Und dann wünschte man J.'s Untersuchung eine genauere Umschreibung des Begriffes „schön" und eine entschiedenere Abgrenzung desselben gegen andere Werte in Kunst und Natur. Der Begriff „schön", so wesenhaft eigen er Ästhetik und Kunstphilosophie zu sein scheint, hat in ihren Gebieten vielleicht mehr Unheil gestiftet als irgendein anderer; mehrdeutig wie er ist, kann er kunstphilosophische Arbeit nur fördern, wenn sein Geltungsbereich und sein Sinn gegen die anderer gleichberechtigter Wertbegriffe klar abgegrenzt werden. Bei J.'s Stellung zur Naturschönheit etwa macht sich solch mangelnde Grenzziehung störend, d. h. im besonderen durch eine gewisse Verschwommenheit irreführend bemerkbar oder auch, wenn er sagt: „ein Gegenstand ist dann als ein »schöner« gegeben, wenn das Zueinander seiner Momente ein inniges ist, und er ist um so schöner, je inniger und eindeutiger dieses Zueinander ist" (?). Verständlich würde dieser Satz für uns erst dadurch werden, daß man dem „Zueinander" den Zwecksinn des (unten näher zu erklärenden) absoluten Wesenswertes eines Leistunggegebenen unterlegte.

Doch genug der Ausstellungen, die auch keineswegs das Wesentliche von J.'s Untersuchung treffen. Den bleibenden Wert derselben sehe ich in anderen Ergebnissen. J. nennt alle die Werte Scheinwerte, die nicht, wie er sagt, in der Gegenstandsstruktur begründet sind; ihnen entgegen stellt er den Selbst- oder Eigenwert. Es ist das im Grunde derselbe Gegensatz, den ich zwischen Zufallswerten und Wesenswert gemacht habe, indem ich im Wesenswert den „absoluten Wert" sehe, in welchem ein Leistunggegebenes seinen (immanenten) Wesenszweck erfüllt. Von J. unterscheide ich mich also einmal in der Einbeziehung des Zweckgesichtspunktes — den man jedoch auch in J.'s „Gegenstandsstruktur" angebahnt sehen kann —, dann aber auch in der Einschätzung der Nicht-Wesenswerte. Der Ausdruck „Schein-

---

[3]) K. Gassen: Der absolute Wert in der Kunst (Greifswald, Bamberg 1921); die Hauptergebnisse dieser Untersuchung, besonders was die Unterscheidung der verschiedenen möglichen Wertungsweisen am Kunstwerk und ihr Verhältnis zueinander betrifft, würde ich auch heute noch unterschreiben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0306
gefördert durch die DFG

werte“ ist mir zu negativ, können doch die „Zufallswerte“ etwa am Kunstwerk den (immanenten) sogenannten Wesens- oder absoluten Wert, der sozusagen ein „formaler“ ist, zuweilen an Gewicht entschieden überragen.

Neben der Würdigung der „Gegenstandsstruktur“ für die Wertung fördert J. ein entscheidendes Ergebnis in seiner Unterscheidung von Werterkennen und Werterleben. „Das innige Zueinander der Gegenstandsmomente“ — in diesen Ausdrücken liegt für mich schon eine Zweckstruktur angedeutet! — „bedingt das Wertphänomen. Das Ganze ist das Wertfaktum. Die Gegenstandsstruktur ist eine Seite des Wertfaktums, das Phänomen die andere. In diesem ist der Wert erlebbar, in jenem erkennbar: Nur, wenn man die beiden Seiten, die Gegenstandsstruktur und das Phänomen im Wertfaktum zusammennimmt, kann die zweifache Rede vom Erkennen und Erleben der Werte ihren rechten Sinn erhalten“. Auch für mich ist das Erfassen des einen unvergleichbaren absoluten Wesenswertes eines Leistunggegebenen, also auch eines Kunstwerks, ein Anliegen verstandesmäßiger Erkenntnis und verläuft sozusagen „innerhalb“ desselben, während die Zufallswertungen sekundäre, man könnte wohl sagen Wirkungswertungen sind, die am fertigen Leistunggegebenen (Kunstwerk), dem „ästhetischen Objekt“ — J. sagt Phänomen — von „außen“ her erlebnismäßig vorgenommen werden.

Noch mehr schließlich nähert sich J., auch im Ausdruck, meinen eigenen Ergebnissen, zumal auch der Einbeziehung einer Zweckstruktur in das Kunstwerk, wenn er beispielsweise sagt: „das Darzustellende wird im Kunstschaffen zweckmäßig für den Darsteller in seiner Darstellung“ und weiter: „›Gehalt‹ ist eigentlich immer nur auf Grund von geistig-seelischer, d. i. künstlerischer Gestaltung möglich“ und endlich: „dem Gehalt liegt immer eine Gestaltung, ein Schaffenswille“ — Schaffenswille ist aber immer zweckhaft! — „zugrunde, der anerkennbar oder ablehnbar ist. Es ist kein Zufall, daß die Naturlandschaft nicht ablehnbar ist“. Hiermit berührt der Verfasser noch eine weitere Frage, die für alle Ästhetik und Kunstphilosophie von grundlegender Wichtigkeit ist und von mir in ganz ähnlicher Weise beantwortet wurde. Die Hereinziehung des Naturgenusses, der Naturästhetik in kunstästhetische, kunstphilosophische Überlegungen hat schon unendlich viel Verwirrung gestiftet. J. deutet hier dieselbe Lösung an, wie sie auch ich seinerzeit gefunden habe. In der Natur spricht sich eben kein „Schaffenswille“ aus und daher fehlt ihr der „Gehalt“, m. a. W. die Natur ist nicht, wie etwa das Kunstwerk, ein „Leistunggegebenes“ (=zweck-, sinnhafte Leistung eines Bewußtseins) und daher mangelt ihr der absolute Wesenswert; an ihr sind vielmehr nur „Zufallswertungen“ möglich, den Ausdruck natürlich nicht in absprechendem Sinne verstanden. Auch J. unterscheidet: „der schöne Naturgegenstand offenbart sich als reiner ästhetischer Wert, der schöne ›Kunst‹-gegenstand, verstanden als ein von Menschenhand gefertigter Gegenstand“ — Leistunggegebenes! — „offenbart sich als Kunstwert“.

Wie hier nur leider an wenigen Beispielen gezeigt werden konnte, setzt sich der Verfasser mit ganz schwerwiegenden Grundfragen der Kunstphilosophie sehr ernsthaft auseinander und kommt dabei zu grundsätzlichen Ergebnissen, die weiteste Beachtung verdienen. Daneben kann hier auf die zahlreichen Einzelfragen, die er in späteren Teilen seines Buches kurz und meist sehr treffend beleuchtet, nicht näher eingegangen werden. Nur soviel, daß auch hier Schlaglichter auf vielerörterte Probleme fallen und dem Leser wohldurchdachte Stellungnahmen geboten werden. So ist J.'s Buch als ganzes vorzüglich geeignet, sich an seiner Hand mit zahlreichen und entscheidenden kunstphilosophischen Fragen auseinanderzusetzen.

Greifswald. Kurt Gassen.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0307
gefördert durch die DFG

Felix A. Voigt: Antike und antikes Lebensgefühl im Werke Gerhart Hauptmanns. Breslau 1935 — in: Deutschkundl. Arbeiten, Veröffentl. a. d. Deutschen Institut d. Univ. Breslau. B. Schlesische Reihe, Band 5.

Die innere Geschichte des deutschen Geistes in seiner lebendigen produktiven Auseinandersetzung mit dem antiken Erbe steht noch im Beginn. Sie ist ganz gewiß kein nur philologisches Problem, und es besteht leicht die Gefahr, wenn sie vom philologischen Standpunkt aus versucht wird, die eigentliche innere Motivierung zu verfehlen. Dieser Gefahr ist Voigt im wesentlichen entgangen, wenn er sich auch darauf beschränkt, mit der Methode philologischen Vergleichens und Deutens vor allen Dingen den Motiven nachzugehen, in denen Antikes bei Hauptmann lebendig wird und die dichterischen Gestaltungen auf ihre Wahlverwandtschaft mit der Antike hin zu prüfen. Schon diese begrenztere Absicht fördert einen bedeutenden Ertrag und regt an, der eigentümlichen Erscheinung nachzusinnen, daß oft gerade dann, wenn ein Dichter die letzten Tiefen deutscher Geistigkeit ausschöpft, die Antike als Symbol und als ein Stück immer wieder neuer Lebenswirklichkeit zutage tritt.

So ist es durchaus richtig, daß Hauptmann, auch wenn er kein Bildungsziel entwickelt, in der neuen Bewegung des sogenannten dritten Humanismus als wesentlicher Schöpfer und Anreger zu gelten hat (S. 65). Die Rolle, die Hellas für den Dichter als Ideal seiner Sehnsucht spielt, faßt Voigt dahin zusammen, daß Hauptmann „an die Antike aus dem Erleben der Natur und der in ihr verwurzelten Religiosität herankommt und somit Griechenland ebenfalls als Wahlverwandtschaft und Blutserlebnis erfaßt“ (S. 57). Es ist in der Tat sehr wesentlich für die ganze Art, in der Hauptmann liest und sich mit Geistern der Vergangenheit auseinandersetzt, daß er durchaus ohne eigentliches System und ohne bewußten Plan arbeitet, sondern „mit untrüglichem Instinkt das wirklich Lebendige, Lebensnahe herauszufinden“ weiß (S. 62). So wirkt seine eigenste Geistigkeit schließlich nicht nur auswählend gegenüber den Stoffen und den Persönlichkeiten, mit denen er sich beschäftigt, sondern findet einen ursprünglichen lebensmäßigen inneren Kontakt mit den Gehalten, die aus den überkommenen Werken sprechen.

Das Hauptdokument des Griechenlanderlebnisses von Hauptmann, der „Griechische Frühling“, ist alles andere als ein Bildungserlebnis und es ist der größte Gegensatz zu jenen nur sehr vermittelten Formen, in denen etwa der zweite Humanismus Winckelmanns und Goethes sich die Griechenwelt erschließen konnten. Mit den aufgeschlossenen Sinnen des Landmenschen, der Hauptmann seit frühesten Jahren geblieben ist, wie ein Gast bei befreundeten Kindern der gleichen, vielleicht einer besseren Natur, so ist Hauptmann mit durstigen Sinnen und mit dem schlesischen Herzen, das für alle Kinder der Natur schlägt, durch Griechenland gezogen. Voigt sagt mit Recht: „Es entspricht seinem tiefsten Wesen als Mensch und Künstler, daß er die Dämonie der Natur und das Verwurzeltsein des erdhaften Menschen im Spiel dieser Kräfte mit der Kraft des Mystikers — man möchte sagen: des schlesischen Mystikers — schaut“ (S. 65).

In einem gewissen Gegensatz zu dieser Deutung des Verhältnisses von Hauptmann zur Antike steht ein anderes Motiv, das nach unserer Meinung von Voigt zu stark betont wird: die Verbindung mit dem platonischen Denken und Philosophieren. Vielleicht kann man sagen, daß in der Eroslehre von Plato noch echtes mystisches Erbgut der Griechen nachlebt und an diese Lehre knüpft sich manche Beziehung im Werk des Dichters. Dagegen dürfte die Ideenlehre in der eigentümlichen platonischen Form kaum für Hauptmann Bedeutung haben und die neuplatonischen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0308
gefördert durch die DFG

Umbildungen, die der Mystik weit näher stehen, sind von der eigentlichen platonischen Meinung schon weit entfernt; denn Plato war in seiner Ideenlehre schließlich Rationalist, Hauptmann aber ist ganz gewiß dies nicht (S. 98 und 121).

Vielleicht wird man sich mit dem Autor besser verständigen, wenn man drei Beziehungen des Dichters zur Antike grundsätzlich unterscheidet: 1. die eigentlich ursprünglich lebensmäßige, die ihn dem griechischen Landleben, dem griechischen Mythos und dem griechischen Menschen verbindet, 2. die geistig-mystische, die ihm die seelischen schicksalsmäßigen und metaphysischen Hintergründe der Griechenwelt erschließt und ihn vor allem der neuplatonischen Gedankenwelt verbindet, und 3. die im engeren Sinne literarisch bildungsmäßige Kenntnis der griechischen Geisteswelt, in der etwa das Wissen von Plato und vielen griechischen Philosophen sich niederschlägt. Der letzte Sinn seiner Beziehung zur Antike liegt für Hauptmann unfraglich in den beiden ersten Formen.

Hamburg. Werner Ziegenfuß.

Günter Taube: Die Rolle der Natur in Gerhart Hauptmanns Gegenwartswerken bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Eberings Germanische Studien Heft 176. Verlag Dr. Emil Ebering, Berlin 1936.

In „Vorbemerkungen" handelt der Verfasser von den Aufgaben der Natur in der Kunst und grenzt sein eigenes Thema ab mit dem Blick auf andere Problemstellungen. Der erste Hauptteil würdigt die Rolle der Natur in Hauptmanns Jugendnovellen Fasching, Bahnwärter Thiel und dem Apostel. Die Ausführungen sind hier durch einen gar strengen Parallelismus des Anordnens etwas einförmiger als notwendig. Der zweite Hauptteil analysiert die Dramen von „Vor Sonnenaufgang" bis zur „Rose Bernd" unter der Blickrichtung auf aktives oder passives Wirken der Natur in diesen Hauptmannschen Dichtungen. — Wenn der Verfasser (seltene Male bloß!) den Rahmen seiner Darlegungen sprengt, den ich doch mehr als Einengung denn als wünschenswerte Begrenzung empfinde, tun sich erst die wahren Möglichkeiten auf, die ein Erforschen des Fragenkreises um Hauptmanns Verhältnis zur Natur und dessen dramatisch-sprachliche Gestaltung in sich schließt. Die wissenschaftliche Gründlichkeit verführte Taube wohl zur Überwertung der Ergebnisse für eine Einsicht in Hauptmanns Schaffensweise; und für eine Gesamtwürdigung etwa des naturalistischen Dramas und seiner Auswertung der Natur wird doch als Folge der oben formulierten Aufgabe zu wenig erbracht.

An Einzelheiten fiel mir auf: hat (was schon längst, seit Schlenther?, erkannt ist) Taube kein Empfinden dafür, daß jenseits aller „epischen" Technik in den szenischen, vielfach Atmosphärisches gebenden Vorbemerkungen und Regieanweisungen gerade der ganz starke Lyriker Hauptmann zum Lichte drängt? — Methodisch ist nicht empfehlenswert, leicht erreichbare Bücher durch Mittelsmänner anführen zu lassen. Prüfet alles (selbst!) . . . . —

Der Eindruck: die Problemstellung scheint mir für eine literatur- und damit sprachkunst-wissenschaftliche Veröffentlichung nicht ganz glücklich. Mag eine Seminararbeit zu dem Gegenstand der naturalistischen Dramen Gerhart Hauptmanns bis zum Anfang unseres Jahrhunderts (woraus das Buch erwuchs) ergiebig sich erweisen, in der Veröffentlichung geht es ohne Auswalzungen nicht ab. Der Verfasser hat sich (oder sein Anreger ihn) um zwei bessere Möglichkeiten gebracht. Es möchte viel einbringen, die Auswertung der Natur und der atmosphärischen Vorgänge im naturalistischen Drama — mit, aber auch weit über Hauptmann hinaus —

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0309
gefördert durch die DFG

zu betrachten, oder aber das Gesamtwerk Hauptmanns in seiner Haltung zur Natur zu würdigen.

Die wertvollen Einsichten Taubes konnten auch in einem größeren Zeitschriftenaufsatz vor die wissenschaftliche Öffentlichkeit treten, so der Nachweis, daß Gerhart Hauptmann selbständig und nicht erst via Arno Holz zum Naturalismus gekommen ist, und anderes mehr. Gründlichkeit in der Umsicht und Achtsamkeit in der Behandlung der Quellen wie des wissenschaftlichen Schrifttums wird man dem Verfasser bei dieser Erstveröffentlichung zuerkennen; möge er sie bald an einem gewichtigeren Gegenstand bewähren und weiten mit zugleich etwas sorglicherer Pflege der eigenen Ausdrucksweise.

Karlsruhe (Baden). Emil Kast.

Gerhard Eckert: Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Berlin, Junker u. Dünnhaupt 1936. 272 S. RM. 9.—. (Neue Deutsche Forschungen. 67, Abt. Neuere Deutsche Literaturgeschichte. 6.)

Kino und Radio haben im modernen Leben eine derart beherrschende Stellung inne, daß auch die Wissenschaft, vor allem also Ästhetik, Dramaturgie und Kunstkritik, sich ernstlich mit ihnen beschäftigen, ihre Darbietungen in den Bereich ihrer Betrachtung und Beurteilung ziehen muß. Denn mag sich der einzelne noch so sehr innerlich und äußerlich dagegen sträuben, Tatsache ist, daß einem großen Teil des Volkes der Tonfilm das Theater ersetzt, während das Radio ihm alle spezifisch akustische Kunst, vor allem also jegliche Art Musik, vermittelt. Damit teilen aber Kino und Radio das Reich der sogenannten reproduzierenden Künste — diesen Ausdruck mit allem Vorbehalt verwendet — schon jetzt im Urteil weitester Kreise so gut wie restlos unter sich auf, wobei das Radio in der Ersetzung des Theaters mit dem Kino noch durch das Hörspiel in Wettbewerb tritt. Wird erst die Radiotechnik das Fernsehen weit genug vervollkommnet haben, so ist jede Originaldarbietung „reproduzierender" Kunst grundsätzlich unbegrenzt übertragbar und jeder einzelne kann durch diese Vereinigung gewissermaßen von Kino und Radio seinen Bedarf an Musik- und Theatergenuß dann decken, ohne je in den Konzertsaal oder ins Theater zu gehen. Steht schon jetzt der künstlerische Tonfilm der Wirksamkeit mittlerer und kleiner Theater einfach deshalb im Wege, weil er bequemer und billiger bessere schauspielerische Einzelleistungen zeigt, als diese zu bieten vermögen, obwohl er auf einen wortkünstlerischen Wettbewerb mit dem Drama auf der Bühne grundsätzlich verzichtet, so wird das Fernsehradio der Zukunft, das die Darbietungen der maßgebenden Großstadtbühnen dann in Bild, Wort und Ton unverändert und unverkürzt überallhin senden kann, den kleineren Theatern notwendigerweise noch mehr Abbruch tun. Dem Kino wird diese Entwicklung weniger schaden, hat der Film doch neben anderen technischen Vorzügen gegenüber dem Radio (beispielsweise Teil- und Großaufnahme) vor allem das voraus, daß er die künstlerische Darbietung materialisiert, verewigt, während die Radiosendung wie die Originalaufführung selbst in der Einmaligkeit vergeht. Zwar sucht man diesem Übelstand dadurch zu begegnen, daß man schon seit vielen Jahren jede irgendwie wesentliche Funksendung auf Schallplatten aufnimmt, also ebenfalls materialisiert[1]); dennoch können die musik- und sprechdramatischen Rundfunksendungen, die Hörspiele also beiderlei Art, auch in

---

[1]) Vgl. den 986 Seiten starken Band „Schallaufnahmen der Reichs-Rundfunk G. m. b. H. von Ende 1929 bis Anfang 1936". Berlin 1936.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0310
gefördert durch die DFG

„materialisierter" Form mit dem Theater niemals in ernsthaften Wettbewerb treten, da ihnen eben die Sichtbarkeit fehlt. Hier kann selbst das „Fernsehradio" keinen grundsätzlichen Wandel schaffen, da dessen Spezifikum, die durch Rundfunk vermittelte Sichtbarkeit, sich keinesfalls „materialisieren" läßt. — Solche kunstpessimistischen Gedanken werden durch Eckerts Buch angeregt, das sich in eingehender Weise mit einer Teilfrage des Kino- und Radioproblems, der „Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel" beschäftigt. Und gerade hier, wo Kino und Radio mehr oder minder hemmungslos in die Kunstbezirke der Literatur einbrechen, wird es offenbar, wie berechtigt diese kunstpessimistischen Gedanken sind.

Es mag von vornherein betont werden, daß Eckert Tonfilm und Hörspiel grundsätzlich als eigenwertige Kunstformen anerkennt, wenngleich er an ihrer derzeitigen Anwendung mancherlei auszusetzen hat. „Durchaus neue und eigenartige Instrumente künstlerischen Schaffens wurden als Vervielfältigungsmittel verwertet": damit hat er den entscheidenden Gesichtspunkt im Verhältnis von Kino und Radio einerseits, Literatur andererseits herausgestellt. Die technischen Erfindungen waren fast schlagartig da — der erste Tonfilm 1929, das erste Hörspiel 1924 —, ohne daß man sich wohl sogleich auch völlig klar darüber gewesen wäre, welche Rolle sie nunmehr im Kunstleben sowohl nach seiner betrieblichen wie nach seiner künstlerischen Seite hin spielen würden bzw. spielen sollten. Da sie aber als technische Erfindungen mit kapitalistischen Überlegungen und Notwendigkeiten von vornherein eng verflochten waren, nahmen auch in ihren künstlerischen Bestrebungen wirtschaftliche Gesichtspunkte eine entscheidende Rolle ein. Auf mehreres weist E. sehr einleuchtend hin. Den Film betreffend ist festzustellen, daß es erst wenige unmittelbare Filmdichter gibt; da überdies aber die Herstellungskosten eines Films sehr beträchtlich sind, so daß nur hohe Besucherzahlen einen Film rentabel machen, so greift man gern zu Stoffen, die bereits in anderer Form — als Schauspiel, Operette, Oper oder aber als Roman und Erzählung — beim Publikum Erfolg gehabt haben. Beim Hörspiel liegen die Hauptschwierigkeiten darin, daß es sich im allgemeinen um einmalige Darbietungen handelt. Für eine solche aber können durchschnittlich keine hohen Honorare gezahlt werden, die einen Schriftsteller von Bedeutung veranlassen könnten, Hörspiele zu schreiben. Außerdem verlangt deren Technik akustische Überlegungen, die dem Dramatiker, der von der Bühne her doch gerade an optische Wirkungen gewöhnt ist, zunächst nicht nahe liegen, so daß also auch aus dieser Rücksicht ein Mangel an Original-Hörspieldichtern besteht. Was lag da näher, als ebenfalls wie der Tonfilm zu literarisch bewährten Vorlagen zu greifen und diese für den Radiozweck zu bearbeiten, d. h. also im wesentlichen zu kürzen und gewissermaßen akustisch zu redigieren. Greift der Tonfilm auch gern zu epischen Vorlagen, so bevorzugt das Hörspiel naturgemäß dramatische, und so gibt es denn wohl kaum einen Dramatiker der Weltliteratur von Rang, den man nicht als Hörspiel gesendet hätte. Diese unseres Erachtens nicht sehr begrüßenswerte Praxis wird gern zu rechtfertigen gesucht durch Betonung der kulturellen Aufgabe des Rundfunks, auf solche Weise klassische Werke des Dramas oder der Oper an solche zu vermitteln, die sie sonst nicht hören würden oder könnten.

Damit ist hier ein sehr wichtiger Gesichtspunkt berührt, dessen Konsequenzen Eckert jedoch leider nicht weit genug verfolgt; so aber kann er leicht zu einer gewissen Begriffsverwirrung führen. Der Rundfunk vermittelt ja nicht nur Hörspiele, sondern, wenigstens auf musikalischem Gebiet, auch Originalaufführungen aus dem Theater selbst. Erst das aber darf man meines Erachtens im strengen Sinn als kulturell belangvolle Vermittlung dramatischer Meisterwerke ansehen, nicht die be-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0311
gefördert durch die DFG

schnittenen und zurechtgestutzten Hörspielübertragungen aus dem Funkhaus. Wenn man aber bisher Originalaufführungen von Dramen im Rundfunkprogramm vermißt, so liegt das natürlich daran, daß zur Not wohl die Oper, niemals aber das echte Schauspiel eben als Schau-Spiel auf Sichtbarkeit verzichten kann. Daher kann auch, entgegen der Ansicht des Verfassers, das Hörspiel eine „echte" Vermittlung dramatischer Weltliteratur nicht einmal in solch eingeschränktem Sinn bieten, wie etwa eine Schwarz-Weiß-Reproduktion ein farbiges Gemälde wiedergibt und vermittelt. Wir müssen überhaupt im Hinblick auf solche kulturelle Vermittleraufgabe von Tonfilm und Hörspiel klarer, als es in E.'s Buch geschieht, verschiedene Wirkungsmöglichkeiten unterscheiden: erstens durch arteigene Spiele, die unter Berücksichtigung der besonderen technischen Forderungen und Möglichkeiten dieser neuen Kunstgattungen von vornherein für Tonfilm und Hörspiel geschrieben werden. Ihren durchaus möglichen spezifischen, künstlerischen Eigenwert zugestanden, eignen sie sich doch zur Vermittlung originaler dramatischer Kunstleistungen nur in beschränktem Maße. Das Hörspiel zieht etwa berühmte Schauspieler zur Mitwirkung heran, die dadurch — ein bedeutender künstlerischer Wert — räumlich unbegrenzt zu Gehör kommen, erhöht dadurch die Qualität seiner augenblicklichen Leistung und verhilft durch Übertragung auf Schallplatten zur Bewahrung wertvoller schauspielerischer Leistungen, freilich nur — und das bleibt sein Mangel — nach der stimmlich-deklamatorischen Seite. Wie es von unschätzbarem, bleibendem künstlerischem wie didaktischem Wert ist, Grammophonplatten von Einzelleistungen beispielsweise eines Kainz oder Caruso zu besitzen, so schafft der Rundfunk jetzt laufend neben seiner eigentlichen Arbeit in seinem Schallplattenarchiv ein Museum durchgeführter Sprechrollen berühmter Schauspieler. — Der Tonfilm auf der anderen Seite schafft Filme für größte Sänger unserer Zeit, wie Gigli, Graveure, Kiepura, Erna Sack, in denen die Handlung nur Hintergrund und Umrahmung einer Reihe von einzigartigen Gesangsleistungen ist, „verewigt" durch seine materialisierte Form nun aber nicht nur die akustische, sondern zugleich auch die schauspielerische Leistung.

Zweitens bringen Hörspiel und Tonfilm neben unmittelbar für sie verfaßten Spielen Bearbeitungen literarischer Vorlagen, von denen im besonderen eben das vorliegende Buch von Eckert handelt. Beide Kunsttechniken vollbringen hierin meines Erachtens aber ihre am wenigsten künstlerische, ihre am wenigsten kulturell wertvolle Leistung. Bei dem Hörspiel liegt das mehr oder minder offen zutage. Trotz Heranziehung großer Schauspieler können die bekannten Dramen der Weltliteratur in derart einseitig akustischer Gestalt doch nur eine einseitige Wirkung üben, erzieherisch höchstens insofern, als mancher Theaterbesucher über dem Schauen das Hören vergißt, hier aber zum Hören der wortkünstlerischen Seite des Dramas gezwungen wird. Wie aber niemand sich im Theater das Spiel vor geschlossenem Vorhang nur anhören wird, so bleiben auch die Hörspielbearbeitungen klassischer Dramen etwas Unnatürliches. Die fehlende Sichtbarkeit ist eben durch keine akustischen technischen Kniffe zu ersetzen. Erst recht gilt das natürlich von Hörspieldramatisierungen erzählerischer Vorlagen (beispielsweise Grimmelshausens Simplizissimus, Kleists Michael Kohlhaas), die man wohl schon als Vergreifen an der Originaldichtung bezeichnen muß. — Entschieden künstlerischer wirken dagegen die Bearbeitungen literarischer Vorlagen im Tonfilm, und doch ist auch das zum guten Teil Blendwerk. Muß das Hörspiel zwangsläufig auf Sichtbarkeit verzichten, so übertreibt der Tonfilm gerade diese auf Kosten des Wortes. Eckert stellt vier Leitsätze auf, an die hier erinnert werden soll; er sagt: 1. Film ist nicht Literatur, 2. Film ist nicht Theater, 3. Hörspiel ist nicht Theater, 4. Hörspiel ist Literatur. Im gleichen Sinn, wie

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0312
gefördert durch die DFG

E. seine Sätze über den Film meint, bezweifle auch ich den künstlerischen Wert von Filmbearbeitungen literarischer Vorlagen. Das gesprochene Wort kommt beim Tonfilm zu kurz, denn es fehlt ganz und gar ein fortlaufender Text; die Augenweide beim Abrollen des Films täuscht darüber hinweg, daß es überhaupt nur Gesprächsbruchstücke gibt, daß große Teile der Handlung ohne Rede, begleitet von Geräuschen oder Musik oder aber als reine Sichtbarkeit völlig stumm ablaufen. Weiter aber verführt der Film zu Überbetonung der Sichtbarkeit, zu visuellem Schwelgen in Äußerlichkeiten, die vom dichterisch-künstlerischen Standpunkt belanglos sind. Freilich kann er auch dank seiner Technik den mimisch-gestischen Anteil der schauspielerischen Leistung besonders nachdrücklich und wirkungsvoll unterstreichen, aber im ganzen doch auf Kosten des wortkünstlerischen Anteils. Vermag schon ein zweitrangiger Roman durchweg mehr Gehalt zu geben als ein nach ihm gedrehter Tonfilm, so ist dessen künstlerischer Abstand von einer dramatischen Vorlage meist noch größer. Als Vorzug darf man freilich nicht verschweigen, daß der Tonfilm seine Rollen oft derart überragend besetzen kann, wie es einer Bühne selten möglich sein wird. Dennoch bedeuten im ganzen gesehen Tonfilmbearbeitungen literarischer Vorlagen fast durchweg einen künstlerischen Abstieg und sind keineswegs als echte Übermittlungen klassischer Literatur anzusehen.

Gerade in solcher Vermittlungs- und Reproduktionstätigkeit jedoch liegt die d r i t t e Wirkungsmöglichkeit von Tonfilm und Hörspiel teils schon in ihrem jetzigen, teils allerdings in einem heute noch nicht ganz erreichten, zweifellos aber erreichbaren technischen Entwicklungsstand. Und zwar wäre solche kulturell unschätzbare Vermittlertätigkeit dramatischer Darstellungskunst dem Rundfunk ebenso möglich wie dem Tonfilm, in ihrer Wirkung aber würden sich beide wertvoll ergänzen: der Rundfunk würde die Originaldarbietung während ihres Ablaufs räumlich unbegrenzt verbreiten, der Tonfilm sie museumsartig zeitlich unbegrenzt bewahren. Der Rundfunk bedarf zu seiner Vollendung in diesem Sinne allerdings noch des Ausbaues der Fernsehmöglichkeiten zu einer für Sendung wie Empfang allgemein zugänglichen Einrichtung. Mit einem Schlage wäre er dann auch für alle darstellende Kunst ein Volksbildungsmittel allerersten Ranges. Gewinnt er die ihm bislang fehlende Sichtbarkeit, so fällt damit der Haupteinwand, der gegen das Hörspiel in seiner jetzigen Gestalt zu machen ist. Sofort könnte er sich dann der Übermittlung von Sprechdramen von der Bühne her zuwenden und wäre so ein großartiges Mittel, das ganze Volk an vorbildlichen Aufführungen von Meisterwerken des Dramas und der Oper in Wort, Ton und Bild unmittelbar teilnehmen zu lassen. In solch vollem Umfang allerdings nur während des Ablaufs der Originalaufführung; soll diese auf dem Wege über die Schallplatte verewigt werden, so geht die neugewonnene Sichtbarkeit wieder verloren, denn materialisierbar ist auf der Schallplatte nur das Hörbare. Immerhin würde die kulturelle Übermittlungstätigkeit des Rundfunks als Gegenwarts- und Augenblicksleistung ungeheuer gewinnen und lediglich die Erhaltung der dramatischen Originalleistung in vollem Umfang müßte dem Tonfilm überlassen bleiben.

So gebührt auch bei der dritten Wirkungsmöglichkeit beider Kunstgattungen wohl dem Tonfilm der Vorzug. Wenn er noch dahin entwickelt wird, sich vom Atelier frei zu machen und, ohne an technischer Aufnahmekunst zu verlieren, Theateraufführungen unmittelbar von der Bühne aufzunehmen, dann ist er das gegebene Mittel, nicht zwar wie der Rundfunk die dramatische Originalleistung im Augenblick ihres Ablaufs zu verbreiten, dafür aber sie in vollem akustischen und visuellen Umfang[2])

[2]) Von weniger bedeutsamen Vervollkommnungen wie Farbigkeit und Körperlichkeit seiner Bilder sehe ich ab.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0313
gefördert durch die DFG

zu beliebiger Reproduktion für die Zukunft zu materialisieren. Verzichten müßte er dabei auf einige seiner jetzigen stilistischen Eigenheiten wie Teil- und Großaufnahmen, er gäbe die Originalaufführung vielmehr so, wie der Theaterbesucher sie erlebt; das wäre vielleicht im einzelnen ein Verlust, im ganzen aber zweifellos ein künstlerischer Gewinn. Seine Aufnahme zöge bei der Reproduktion als großes Bühnenbild wie im Theater selbst am Beschauer vorüber, während das Radio das Fernsehen doch nur auf einer Bildfläche von etwa Postkartengröße ermöglicht. Den Anfang mit derartiger Reproduktion hat der Tonfilm ja schon in Form von Kulturfilmen gemacht. Berühmte Dirigenten, einen Richard Strauß, Max Schillings u. a., mit ihren Orchestern bei der Aufführung eines einzelnen Musikwerks hat der Tonfilm schon gezeigt, auch Einzelszenen aus Opern mit Starbesetzung hat er in gleicher Art reproduziert und es sei auch an einen Kulturfilm von den Vorbereitungen in Bayreuth erinnert, in dem gleichfalls Szenenbilder wiedergegeben waren. Danach ist zu hoffen, daß nun auch der letzte technische Schritt getan wird und ganze Theateraufführungen als Tonfilme aufgenommen werden.

Wird damit aber nicht gerade der Vernichtung des Theaterspiels selbst auf kleineren Bühnen das Wort geredet, auf die oben als Befürchtung hingewiesen wurde? Doch nur, wenn nun all' und jede Aufführung der führenden Bühnen vertonfilmt werden würde. Davon ist jedoch gar nicht die Rede. Nur wenige ganz maßgebende Darbietungen des Theaters sollten in dieser Weise gewissermaßen zu künstlerischen Unterrichtszwecken größten Stils für die Zukunft als historische Denkmale dramatischer Kunst aufbewahrt werden. Was würde man nicht darum geben, wenn man beispielsweise Goethes Weimarer Theater oder Stücke mit Schauspielern und Sängern wie Ekhof, Iffland, der „schwedischen Nachtigall" Jenny Lind oder aus neuerer Zeit mit Kainz, der Duse, Caruso, wenn man Beethoven am Klavier oder eine Mozartoper mit ihrem Schöpfer, wenn man das Wiener Burgtheater aus alten Glanzzeiten, die ersten Bayreuther Festspiele zu Lebzeiten Wagners oder die so einzigartig besetzten Ibsenzyklen des Berliner Lessingtheaters kurz vor dem Weltkrieg noch heute sehen und hören könnte! Wie hat man sich gemüht, aus literarischen und zeichnerischen Quellen beispielsweise Hamletaufführungen des 18. Jahrhunderts zu rekonstruieren[3])! Dem Tonfilm kann hier eine Aufgabe zufallen, deren kulturelle Bedeutung gar nicht abzusehen ist.

Wir sind mit der Aufzeigung solcher Entwicklungsmöglichkeiten von Eckerts Buch, das sie nicht berührt, einigermaßen abgekommen. E. erhofft von Hörspiel und Tonfilm vor allem arteigene Leistungen und wir können ihm darin nur beistimmen. Gerade aber weil er das tut, wertet er die Bearbeitungen literarischer Vorlagen durch Hörspiel und Tonfilm doch wohl zu hoch. Indem er die Weltliteratur nach Epochen durchgeht, wird es unseres Erachtens auch deutlich, daß die Bearbeitungen den dichterischen Originalen künstlerisch nicht gleichkommen, ja oft genug sich an ihnen mehr oder weniger versündigen. Mögen einzelne dichterische Kunstwerke solcher Bearbeitung auch einmal entgegenkommen, grundsätzlich bleibt sie doch stets künstlerisch bedenklich. Dennoch sind die zahlreichen Analysen solcher Bearbeitungen durch den Verfasser sehr verdienstlich, nicht minder die Zusammenstellungen der 1930 bis 1935 herausgekommenen Filme deutscher Herkunft nach literarischen Werken und der 1924 und 1925 vom deutschen Rundfunk gesendeten Hörspielbearbeitungen literarischer Vorlagen. Fast gar nicht würdigt E. die Aufgabe, die Rundfunk und Tonfilm mit der Vermittlung und Reproduktion großer darstellender Kunst erwachsen und

[3]) Voelcker, Bruno: Die Hamletdarstellungen Daniel Chodowieckis und ihr Quellenwert für die deutsche Theatergeschichte des 18. Jahrhunderts. Leipzig 1916.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0314
gefördert durch die DFG

daher stellt er auch nicht klar die Alternative, die sich meines Erachtens angesichts beider Kunstformen aufdrängt und die ich zum Schluß noch einmal zusammenfassend kennzeichnen möchte. Wir erwarten vom Rundfunk und Film entweder arteigene Hörspiele und Tonfilme nach eigenen Gesetzen oder aber vollständige Vermittlungen und Reproduktionen darstellender Originalkunst. Dagegen haben wir Bedenken gegen die Pseudoreproduktion gewissermaßen durch Bearbeitung literarischer Vorlagen — auch das literarisch fundierte Hörspiel ist, wie wir sahen, keine echte Reproduktion—, um vom Ruhm und Erfolg der Originalwerke künstlerisch und wirtschaftlich zu zehren, wobei oft genug die literarischen Vorlagen sich arge Vergewaltigungen gefallen lassen müssen. Beanspruchen Rundfunk und Tonfilm eigenwüchsige Kunst zu bieten, so sollten sie sich nicht so häufig, wie es bisher geschieht, in Abhängigkeit von Werken anderer, wenn auch artverwandter Kunstgattungen begeben, was diese in ihrem Eigenwesen kränkt und zugleich verhindert, daß sie selbst sich einen künstlerischen Eigenstil erwerben.

Greifswald. Kurt Gassen.

August Grisebach: Römische Porträtbüsten der Gegenreformation. Römische Forschungen der Bibliotheca Hertziana, Band XIII. Leipzig, Verlag Heinrich Keller, 1936. 176 S., 75 Abb. Geh. RM. 22, geb. RM. 24.

Es ist heutzutage nicht häufig, daß ein geschichtliches Buch gleichzeitig der Wissenschaft Neues vermittelt und von Interesse für einen Leserkreis gebildeter Laien ist. Seit der Zerspaltung der Geisteswissenschaften in so viele Einzelfächer mußte es üblich werden, neue Forschungsergebnisse zunächst in einer Form darzubieten, welche für ein weiteres Publikum wenig Reiz hat. Das trifft auch für die Kunstgeschichte zu, wenngleich für sie weniger als für andere Gebiete. Daß es August Grisebach gelungen ist, in seinem neuen Buche über Bildnisbüsten an römischen Grabmälern der Gegenreformationszeit beiden Leserkreisen Befriedigung zu bieten, erklärt sich aus der ungewöhnlichen Betrachtungsart, die er anwendet.

Er beginnt mit einer knappen Darlegung des Entwicklungsganges, in der er die einzelnen Stufen von der schönen Ausgeglichenheit der Hochrenaissance über die wachsende Unruhe und Zerrissenheit der Jahrhundertmitte zu den Denkmälern strengen Gegenreformationsgeistes und schließlich ins 17. Jahrhundert zu der flimmernden Bewegtheit von Berninis „atmender Form“ aufzeigt. In kurzen Bemerkungen kennzeichnet er die Ausdrucksweise der verschiedenen Phasen und verknüpft sie mit dem sich wandelnden Zeitgeist. Doch hält er sich dabei nicht lange auf, sondern verwendet den weitaus größten Teil seines Buches dazu, auf gut gedruckten Tafeln die römischen Bildnisbüsten selbst vorzuführen und die Abbildungen mit ausführlichen Texten über die dargestellten Persönlichkeiten zu begleiten. Die meisten der Büsten waren bisher unveröffentlicht und, wie man wohl sagen darf, unbekannt. So fügt der Verfasser auch Analysen des plastischen Stiles bei, die von seiner aus anderen Büchern bekannten Kunst der Beschreibung zeugen. Dennoch sind es offenbar die Abschnitte über Leben und Wesen der Porträtierten selbst, auf die das Schwergewicht gelegt ist. Und es ist nicht zum wenigsten das kulturgeschichtliche Interesse dieser kleinen Biographien, das den Laien an Grisebachs Buch fesseln wird. Man ist begierig, etwas über die Schicksale von Menschen zu erfahren, deren Züge so bedeutend oder so sprechend erscheinen wie die der Vittoria Orsini, oder des Francesco del Nero, oder des Prospero Farinacci, des Guido Ferreri, Mariano Pierbenedetti, Paolo Odescalchi, Guglielmo Sirleto, Annibale Caro, Rodolfo Pio da Carpi und so mancher anderer. So liest man in Grisebachs neuem

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0315
gefördert durch die DFG

Buche nicht allein um der Bildnerkunst des italienischen 16. Jahrhunderts willen — in der Tat ist der Verfasser übervorsichtig im Vorbringen neuer Zuschreibungen —, sondern um der Menschen und des Geistes jener erregten Zeit willen, also in einer ähnlichen Haltung wie der, mit der man Rankes und Burckhardts und Gotheins Werken entgegentritt. Und vielleicht sollte man diese kennen, um den vollen Genuß aus Grisebachs Charakterstudien zu schöpfen.

London. Nikolaus Pevsner.

Kurt Sauer: Deutsche Triumphzüge. Weberschifflein-Bücherei, Verlagsbuchhandlung J. J. Weber, Leipzig (1936). 32 Seiten und 32 Tafeln.

Das kleine, für einen breiteren Kreis geschriebene Büchlein behandelt die bildlichen Darstellungen von Triumphzügen deutscher Herrscher — mit dem Triumphzug Maximilians im Mittelpunkt — sowie Allegorien, die sich mit dem Thema Triumph bildhaft auseinandersetzen. Die Folge ist ziemlich lose, der Rahmen weit abgesteckt: auch italienische und niederländische Triumphzüge werden, z. T. aus Vergleichsgründen, mit herangezogen. Der Text begnügt sich im wesentlichen mit der ikonographischen Ausdeutung, nur gelegentlich wird auch eine künstlerische Würdigung versucht, die aber hie und da etwas am Ziele vorbeischießt. So, wenn ein allgäuisches Holzrelief, den Einzug eines Fürsten darstellend (Abb. 5), das stilistisch durchaus unter dem Einfluß der Renaissance steht, als Beispiel für das Beharren im deutsch-mittelalterlichen Stil angeführt wird (S. 10); die geringe Entfaltung von Pomp, mit der dies begründet wird, ist ja kein stilistisches Merkmal. Auch die Anwendung des Begriffes „naiv" auf Mantegna (S. 26) muß wohl als Entgleisung bezeichnet werden.

Sachfehler sind dem Autor unterlaufen, wenn er Sigismund den einzigen deutschen König sein läßt, der innerhalb 300 Jahren in Rom zum Kaiser gekrönt wurde (S. 10), und wenn er (S. 26 und Abb. 23) Ferdinand III. zur Zeit der Schlacht von Nördlingen bereits Kaiser sein läßt.

Im ganzen ist aber die Darstellung ihrem Zweck angemessen, das Material hübsch zusammengetragen, die Ausstattung wohl gelungen.

Salzburg. Walter Del-Negro.

Richard Müller-Freienfels: Psychologie der Musik. Mit zahlreichen Notenbeispielen und Abbildungen. Chr. Friedrich Vieweg G. m. b. H., Berlin-Lichterfelde. 125 Seiten.

„Die seelischen Voraussetzungen des musikalischen Erlebens aufzudecken", zu verstehen, „wie die Menschen dazu kamen, aus Tönen die luftige Architektur ihrer Musik aufzubauen, die jeden Kulturkreis unsichtbar überwölbt" — das ist für den Verfasser die Aufgabe, das Ziel der „Psychologie der Musik". Sie ist keine Musikästhetik, da sie es nur mit Tatsachen und nicht mit Normen zu tun hat, und sie ist der Ästhetik doch verschwistert, da sie eben nicht Tonpsychologie, sondern Psychologie der ästhetischen Tonwelt ist. Und sie ist ebenfalls der Tonpsychologie verschwistert, weil sie im Ton, im ästhetischen Erleben des einzelnen Tones das musikalische Keimerlebnis finden und verstehen muß. Wieso können „Gehörreize überhaupt über praktische Nutzwirkungen hinaus ästhetisch wirksam werden?" und warum werden dafür „gerade die von der Musik verwendeten Töne im engeren Sinne bevorzugt?" Die Beantwortung der ersten Frage führt zu der Feststellung, daß das „Ohr wie jedes andere Organ seinen Reizhunger hat, dessen Befriedigung Betätigungslust bereitet". Die Organisation unseres Gehörs ist so, „daß es geordnete Betätigung lust-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0316
gefördert durch die DFG

voll, eine ungeordnete als unangenehm, und daher unlustvoll erlebt". Der „Grundsatz vom kleinsten Kraftmaß" als biologischer Grundsatz wird zur Erklärung und Deutung dieses Phänomens herangezogen. Töne sind in sich geformt, ja sie enthalten, was auch ästhetisch von Bedeutung ist, in sich bereits keimhaft die Merkmale und Wesenszüge jedes musikalischen Kunstwerkes: Rhythmik, Harmonie, Intervallerscheinungen, zeitliche und dynamische Eigenschaften und schließlich Färbung (Klangfarbe). Töne versetzen also das Ohr „in einer zugleich reichen und doch geordneten Weise in Tätigkeit", das Grundgesetz von der „Einheit in der Mannigfaltigkeit" gilt also bereits für die Atome des musikalischen Kunstwerks.

Die Eigenschaften des Tones, die dazu führen, ihn aus der Fülle der Geräusche als ästhetisch bedeutungsvoll herauszuheben, bestimmen nun wiederum die musikalische Formbildung, deren Material die einzelnen Töne sind. Allerdings nicht als einzelne Töne, sondern eben im Zusammenschluß zu einem ganzheitlich Erfaßbaren und Erfaßten, das als „Form" bezeichnet wird. Mit der Form erst beginnt die Musik, und Rhythmik, Melodik und Harmonik sind wie beim einzelnen Ton die Formbildner. In der dritten Stufe, den eigentlichen musikalischen „Formen", tritt die gleiche Gesetzmäßigkeit wieder auf, die die beiden unteren Stufen beherrschte: Rhythmik, Skalenbewegung, harmonische Einheit sind auch hier die Formbildner, nur sind ihr Material nicht wie bei der Kleinformung die einzelnen Töne, sondern Motive, Themen usw.

Mit der Analyse des Materials der Musik und dem Verständnis der musikalischen Formen vom psychologischen Standpunkte sind aber erst die Voraussetzungen für die Beantwortung der im engeren Sinne musikpsychologischen Fragen gewonnen. Der „Vorstellungsgehalt" der Musik und vor allem ihr „Gefühlsgehalt" sind Fragen, die den Musikpsychologen allein angehen. Der Verfasser geht auf das vielumstrittene Problem des Vorstellungsgehaltes ausführlich ein und kommt zu der Feststellung, daß es sich bei allen Vorstellungswirkungen wie „Raumsymbolik", Farben- und Helligkeitssymbolik usw. gar nicht um objektive Ähnlichkeiten, sondern um Ähnlichkeiten der subjektiven Wirkung handelt. Streng gesprochen darf man überhaupt nicht von Vorstellungsbedeutung der Musik sprechen, sondern muß auch diese Erscheinungen bereits dem Gebiete der Gefühlsbedeutung der Musik zurechnen.

So bildet die Untersuchung des Gefühlsgehaltes der Musik mit Recht einen Hauptteil des Buches. Die allgemeinen Gefühlswirkungen (Gefühlsbelebung usw.) werden ebenso eingehend behandelt wie die speziellen musikalischen Ausdruckswirkungen (Trauer, Freude usw.). Die allgemeinen Wirkungen werden als „allgemeine Aufrüttelung und überwiegend lustvolle Erregung der Seele", die speziellen als „einigermaßen bestimmte Erweckung deutlich abgehobener Stimmungen und Affekte" bezeichnet. Beide wirken zusammen, ebenso wie objektive und subjektive Momente zusammenwirken: man hört nicht nur Stimmungen aus der Musik heraus, sondern auch hinein und hinzu. So kommt der Verfasser in seinem Schlußsatz zu der Feststellung: „Musikerleben ist, wie alles Kunsterleben, nicht reine Objektivität, aber auch nicht reine Subjektivität, sondern Weckung, Erregung, Vertiefung subjektiven Innenlebens durch die stets nur symbolhaften Formen des Kunstwerkes."

Den Schlußteil der kleinen Schrift, die nicht nur in lebendiger und eindringlicher Weise in die Fragen der Musikpsychologie einführt, sondern die auch zugleich den ganzen Problemkreis auf Grund eigener Forschungen des Verfassers behandelt und unter einheitlichem Gesichtspunkte zusammenfaßt, bilden Ausführungen über „Die Musik als Kulturerscheinung", über die Typen des Musiklebens, rassische Bindungen der Musik, soziologische und pädagogische Fragen.

Berlin. Hans-Joachim Flechtner.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0317
gefördert durch die DFG

Karl Knauer: Ein Künstler poetischer Prosa in der französischen Vorromantik: Jean-François Marmontel. Habilitationsschrift. 1936. Heinr. Pöppinghaus o. H.-G., Bochum-Langendreer.

Es ist immer begrüßenswert, wenn zur Durchleuchtung geisteswissenschaftlicher Tatsachen neue Wege begangen oder die sonst schon vorhandenen Methoden neuartig angewandt werden. Knauer untersucht an Marmontels Prosa die einzelnen Momente, die sie auf die Höhe eines ästhetischen Genuß gewährenden Kunstwerkes erheben. Um uns die Gründe, die Voraussetzung des ästhetischen Genusses klar zu machen, wird der leichte Fluß, der luftige, klare Aufbau, der einschmeichelnde Klang dieser Prosa trockener Zählung und Messung unterworfen. Während Coculescu in seiner Zergliederung der lyrischen Stellen in Chateaubriands Atala[1]) nur den Akzent, den Rhythmus von Druckhervorhebung und Nichthervorhebung, betrachtet, hat Knauer die Aufgabe weiter gefaßt. Er gliedert verständnisvoll den Inhalt des gewählten Textes, den Gefühlsanteil der sprechenden Personen wie die gedanklichen Fortschreitungen und zeigt, in welcher Art und in welchem Grade Silbenrhythmus und Lautklang davon beeinflußt werden. Schon als einer Pionierarbeit auf diesem Gebiete gebührt der vorliegenden Studie unbedingte Beachtung. Der Verfasser ist wohl gerüstet. In einer umsichtigen Einleitung umgrenzt er sein Arbeitsgebiet, begründet die Wahl Marmontels, wägt das Für und Wider seiner Methode ab und zeigt sich auf allen einschlägigen Gebieten trefflich bewandert. Die Wahl der Rhythmen hängt selbstverständlich von der beabsichtigten Wirkung ab. Der Gliederung des Inhaltes entspricht die Gliederung des Ausdruckes, und zwar in einem Maße, das den Neuling in einiges Staunen versetzen mag. Knauer versäumt nicht zu betonen, daß die „Absicht" wohl nicht als eine vollbewußte Kraft gewertet werden kann. Vielleicht schätzt er den Unterschied der psychischen Tätigkeit für Prosa und Dichtung immer noch zu groß ein. Steht im dichterischen Gemüt häufig ein Klanggebilde fest, ehe sich der Körper des Gedankens aus den Schleiern offenbart, so ist bei der äußeren Ausführung des Gedichtganzen — und wären es nur 2, 3 einfache Strophen, geschweige denn etwa „Der Kampf mit dem Drachen" oder „Der Gott und die Bajadere" — notwendigerweise bewußte Überlegung am Werk. Ist in der Prosa umgekehrt der Gedanke das erste, die phonetische Gestaltung das zweite, so beherrscht doch den Prosaschreiber der Wunsch nicht nur nach „entsprechender", sondern nach gelungener Darstellung auch dann, wenn er selbst von ästhetischen Grundsätzen gar nichts versteht und angeblich nichts von ihnen hält. Denn auch der, dem sein Stil „ganz gleichgiltig" ist, will schließlich verstanden sein, will die richtige Wirkung ausüben. Die Beherrschung der hierzu tauglichen Mittel, — die Wahl des Ausdruckes — ist gleichbedeutend mit schriftstellerischer Begabung, und der Rhythmus wie der Wohlklang ergeben sich danach zum großen Teil „von selbst". Bei Marmontel wie bei der Mehrzahl aller Schriftsteller muß als selbstverständlich angenommen werden, daß der Wechsel der Rhythmen — das ist zunächst der Wechsel von längeren und kürzeren Satzgliedern — sich aus dem Inhalt ergibt, während andererseits Marmontels Vorliebe für achtsilbige Glieder im ruhigen Flusse der Erzählung gewiß keiner Überlegung entspringt. Vielmehr haben wir darin einen Marmontels Sprachempfinden genehmen, gewissermaßen ihm innewohnenden Rhythmus zu erkennen. Das ergibt sich aus der Untersuchung seiner Schreibweise auch an

---

[1]) Pius Servien Coculescu, Lyrisme et structures sonores. Nouvelles Méthodes d'analyse des rhythmes appliquée à Atala de Chateaubriand. Paris 1930.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0318
gefördert durch die DFG

zahlreichen anderen als den von Knauer zergliederten Stellen, nicht nur in der lyrischen, sondern auch in der wissenschaftlichen Prosa, z. B. in der Poétique[2]).

Die nächste Forderung, die sich aus Knauers Studie ergibt, ist die Verallgemeinerung derartiger Stiluntersuchungen. Wird sich der charakteristische Rhythmus des Prosaisten so objektiv erweisen lassen wie die dichterische Eigenart, so stehen wir vor der Aufgabe, den Rhythmus eines ganzen Zeitabschnittes zu ermitteln. Der Durchschnittstypus — bzw. der Grad der Arhythmie — wird den Untergrund abzugeben haben, von dem sich der charakteristische Rhythmus des Einzelnen, die persönliche Note seines Stils, abhebt. So eröffnet Knauers Arbeit ein ganzes Forschungsprogramm: Wie ist der Prosa-Rhythmus und -Klang eines bestimmten Zeitalters beschaffen? Worin unterscheidet sich die künstlerische Prosa des zu untersuchenden Schriftstellers von der seiner Zeitgenossen?

Knauers Methode besteht darin, einzelne charakteristische Stücke des gewählten Autors in „phonetische Einheiten zwischen zwei Atempausen“[3]) zu zerlegen, die Silbenzahl jeder Gruppe zu verzeichnen, die Beziehung zwischen Form und Inhalt aufzudecken, insofern eine gewisse Regelmäßigkeit der Abweichungen festgestellt werden kann, nach dem Satze: Ziel und Zweck des Kunstwerkes ist Vermittlung des Erlebens (S. 6). Es ergibt sich, daß der Achtsilbler der Untergrund ist, aus dem sich zu besonderer Wirkung längere oder kürzere Glieder abheben. Ohne inneren Grund keine rhythmische Veränderung. Kein gefühlsmäßiger Inhalt ohne rhythmischen Wechsel. Ganz systematisch, mit Zahlenreihen, wird die größere Schmiegsamkeit der Prosa nachgewiesen, die — kennzeichnend für die moderne Zeit — von den theoretisierenden Dichtern so sehr gerühmt wird. Ich erinnere besonders an Claudel, „Réflexions et propositions sur le vers français“ (Nouvelle Revue Française 1925).

Nach dem Silbenrhythmus bespricht Knauer die Klangwirkung. Er gehört nicht zu den Klangmystikern. Er beobachtet die Verwendung der einzelnen Laute im Verhältnis zu dem ausgesprochenen Inhalt (S. 48 ff). Hier ist nun allerdings ein Einwand vorzubringen. „Häufung des *l*“ soll der Absicht einer malenden Wirkung entspringen, z. B. *La solitude, le silence* (S. 76). Das *l* des Artikels darf grundsätzlich nicht mitzählen, weil ja der Verfasser in Bezug auf seine Verwendung gar keine Wahl hat. Das Gleiche gilt für die „Häufung“ von *v* und *u* etwa in *vous voulez* u. ä. (S. 48). Der Verfasser hat ja keine Möglichkeit, das *vous* fortzulassen und auch *vouloir* ist kaum durch ein anderes Wort zu ersetzen, ohne die Rede geschraubt und schwerflüssig zu machen. Von absichtlicher Klangwirkung kann füglich nur gesprochen werden, wo die Ausdrücke auswechselbar sind. Das ist gewiß nicht leicht zu entscheiden, denn je näher die Darstellung der Vollendung kommt, desto mehr haben wir den Eindruck, daß Gedanke und Lautreihe ein für allemal verschmolzen sind, und jede Umschreibung ergibt eine Verschlechterung. Die Lautreihen oder einzelnen Laute aber, die dem Sprachbau als solchem anhaften, wie die grammatischen Wörter oder die [e] Suffixe des Französischen (*—é, —et, —ez, —er, —ai* u. a.) können in Bezug auf künstlerische Klangabsicht eigentlich nur negativ besprochen werden, wenn sich nämlich beobachten läßt, daß ihre Häufung vermieden, ihrer Wiederholung in demselben Maße ausgewichen wird, wie der ärmlichen Wiederholung gleicher Ausdrücke. Es ist also zu unterscheiden: 1. Häufung von gleichen Lauten, weil der Sprachbau sie nicht umgehen läßt. 2. Häufung in freier Wahl zu beabsichtigter Klangwirkung. 3. Häufung aus Fahrlässigkeit.

---

[2]) Von diesem überhaupt sehr lesenswerten Buche sollte Kap. IV in die Lesebücher der obersten Schulklassen aufgenommen werden.

[3]) Vgl. E. Richter, „Zur Syntax der Inschriften und Aufschriften“ (Vox Romanica II) und „Systematik der Sprachbetrachtung“ (in Vorbereitung).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0319
gefördert durch die DFG

Am schwierigsten ist die Beobachtung der „Tonstärke“ oder Druckhervorhebung, da wir sie ja nur am modernen Vortrag messen können, aber mit Sicherheit annehmen dürfen, daß der Hervorhebungsdruck zur Zeit Marmontels schwächer war als heute. Auch zeigt die historisch gut gestützte Untersuchung Knauers in diesem Punkt eine sehr wohl begründete Vorsicht. Den Tonfall hat er selbstverständlich nicht festzustellen versucht. Immer wieder möchte ich die jungen Fachgenossen mahnen, sich — mit experimentellen Methoden! — der Erforschung der Gegenwart zu widmen. Ein heutiger Schriftsteller, heut vorgetragen, — das ergibt eine ganz andere Möglichkeit befriedigender Forschungsergebnisse, als die Betrachtung des vor 150 Jahren Geschriebenen im Munde eines Heutigen, er mag ein noch so guter Vortragender sein.

Vortrefflich ist, was Knauer über die Kunst des Vortrages sammelt und selbst ausspricht. Hier harrt eine Kulturaufgabe ihrer Lösung. Neben die literarische Stilkunde und wirksamer — weil lebendiger — als sie, sollte Stilkunst als Gesprochenes, Gelesenes und Geschriebenes in besonderen Vortrags- und Lesestunden studiert werden. Jeder Gebildete[4]) müßte sich üben, den Satzbau zu zergliedern, sich über das verschiedene Zeit- und Längenmaß der Glieder, die Zahl der Akzente, die Lage des Hauptakzentes Rechenschaft zu geben. Wie viele Leser legen den Hervorhebungsdruck an falsche Stellen und müssen erst darauf gestoßen werden, wo das „Wichtigste“ im Satze ist! Und die vom Durchschnittsleser so verständnislos vernachlässigte Pause — wie dringend für das bare Verständnis, geschweige denn für die bescheidenste ästhetische Wirkung, ist das Erfassen ihrer inneren Notwendigkeit! Niemand, der sich ernstlich mit diesem Gegenstande befaßt, wird daran zweifeln, daß in Wahrheit nur die wenigsten Menschen lesen können. Damit hängt aber aufs engste der Mangel an Fähigkeit — oder auch nur an Übung — zu ästhetischem Verständnis des Autors zusammen. Bei einem richtig erfaßten Leseunterricht wüßten wir dann nicht nur, was der Autor eigentlich sagen wollte, wir stünden unserem eignen Sprechen als Schreibende und Lesende anders gegenüber.

Wie ersichtlich ist Knauers Buch voll fruchtbarer Anregungen. Besonders erwähnt sei noch der Vergleich von Marmontels Schreibweise mit der Voltaires und Rousseaus.

Wien. Elise Richter.

Wilhelm Diltheys Gesammelte Schriften. XI. und XII. Band. B. G. Teubner in Leipzig, 1936.

Von diesen beiden stattlichen Bänden kommt der zwölfte der ganzen Reihe für uns nicht in Betracht, denn er enthält Abhandlungen zur preußischen Geschichte, unter denen sich höchstens der Aufsatz über Wilhelm von Humboldt mit unserem Arbeitsgebiet berührt. Immerhin wollen auch wir uns merken, was der Herausgeber, Erich Weniger, im Vorbericht sagt: „Die Legende von dem nur ästhetisch empfindenden, alles verstehenden, vorsichtig zurückhaltenden Dilthey wird beseitigt durch das Bild, das uns hier entgegentritt“. Und ebenso zutreffend ist die Bemerkung im Vorwort zum elften Band: die hier gesammelten Jugendaufsätze und Erinnerungen gewährten „sehr überraschende Einblicke in den ungeheuren Reichtum

---

[4]) In Frankreich ist Sprachpflege in diesem Sinne schon in der obersten Mittelschulklasse so sehr im Vordergrund, daß sie die „Rhétorique“ genannt wird. Und dabei klagen die Franzosen nicht selten über das Nicht-lesen-können, vgl. Souza, Du rhythme en Français 1912. S. 22 ff.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0320
gefördert durch die DFG

der Dilthey zugänglichen Welt und in die Art seiner unaufhörlichen Berührung und kritischen Auseinandersetzung mit der geistigen Bewegung seiner Zeit".

Ein paar Proben seien gegeben. Dilthey bespricht Gustav Freytags „Bilder aus der deutschen Vergangenheit". Freytag, so sagt er, sah keinen Gegensatz zwischen dem weichsten Gemütsleben vergangener Zeiten und dem männlichen Glück politischer Selbständigkeit; in der Tat, fügt er hinzu, gehe noch durch die Heldencharaktere unserer besten Dichter etwas Unselbständiges hindurch, selbst im Götz und Wallenstein sei ein elegischer Ton. Indem Dilthey dann weiterhin einige Grundgedanken des Buches heraushebt und durch wörtliche Anführungen erläutert, schafft er sich eine Unterlage zu eigenen Bemerkungen; indem er anderes bei Seite schiebt, übt er unausgedrückte Kritik. Deutlicher wird seine Stellung gegenüber Jacob Burckhardts „Kultur der Renaissance". Er vermißt bei Burckhardt den rechten Ernst in der Rückführung der Zustände und Erscheinungen auf ihre Ursachen; er tadelt, daß es dem Leser schwer gemacht werde, „den wahren und strengen Zusammenhang des vielgestaltigen Lebens dieser Periode" zu erkennen. Die unvermeidbare Vieldeutigkeit jedes Versuchs, die Kunst einer Zeit kulturgeschichtlich zu unterbauen, wird von Dilthey richtig hervorgehoben. — In weiteren Aufsätzen handelt es sich um Literarhistoriker und Literaturgeschichte. Wozu brauchen wir beide, da doch die Werke der großen Schriftsteller selber zur Verfügung stehen? Nun, unsere unmittelbaren Berührungen mit der klassischen Literatur können nur vereinzelt sein; wir bedürfen daher eines Überblickes, den uns sachkundige, urteilsfähige Männer verschaffen sollen. Dilthey schildert mit feinen Unterscheidungen die Verfahrensweisen von Gervinus, Hettner, Julian Schmidt; besonders dieser letzte war ihm ans Herz gewachsen, weil er „ein helles und unfehlbares Gefühl" für das Echte besaß. Als Freund hat er Wilhelm Scherer einen Nachruf geschrieben, der wundervoll genannt werden muß wegen seiner Erwärmung des Sachlichen durch das Persönliche oder, anders gesehen, wegen der Erhebung des Einzelnen ins Überpersönliche. Wir glauben heute, daß Scherer von den Zeitgenossen überschätzt wurde, aber wir können aus Diltheys Nachruf entnehmen, wie vieles dennoch von dem Menschen und von seinem Werk Anspruch auf Dauer hat. Es gehört wohl zum Bilde unserer erinnerungslosen Gegenwart, daß so wenige zur fünfzigsten Wiederkehr von Scherers Todestag (dem 6. August 1886) das Wort ergriffen haben. Als ich, ein junger Student, Scherer kennen lernte, war er von Glanz und Heiterkeit umflossen. Wir spürten nichts von dem dunklen Gefühl der Unzulänglichkeit, das ihn quälte. „Vermöchte man doch", so hatte er schon 1868 geschrieben, „eine kurze Stunde wenigstens nach getaner Arbeit sich dem täuschenden Wahn des Abschlusses hinzugeben. Aber mir ahnt, daß selbst ein reiches und langes Leben im Dienste der Wissenschaft es kaum höher als zum Ausgang des Moses bringen könne: zu einem einzigen kurzen Blicke auf das gelobte Land. Wie ein drohendes Gespenst überschattet die Unendlichkeit der Welt jedes schüchterne Gefühl des Gelingens, das sich in uns emporwagen möchte". Das ist erschütternd wahr.

Am Ende dieses Bandes der Diltheyschen Schriften steht der Nachruf auf Anna Helmholtz. Er schildert eine ästhetische Lebensführung, gegründet in Menschentum und Kulturfülle, geregelt durch Schätzung der Formen, gefördert von eigener Betätigung in Musik und Literatur. Als Leitspruch sind Goethes Worte vorangestellt:

Höchstes Glück der Erdenkinder
Sei nur die Persönlichkeit.

Berlin. Max Dessoir.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0321
gefördert durch die DFG

K. M. Swoboda: Neue Aufgaben der Kunstgeschichte. R. M. Rohrer, Brünn, Wien, Leipzig o. J. (Vorwort von 1935).

Das Buch enthält sechs unveröffentlichte Vorträge, die in Wien und Prag gehalten wurden. Der Titel ist dem ersten von ihnen, der Prager Antrittsvorlesung, entnommen. Die übrigen behandeln verschiedene kunstgeschichtliche Einzelthemen von den Mosaiken von Ravenna bis Rubens. Der innere Zusammenhang ist damit gegeben, daß in ihnen die im ersten Vortrag aufgestellten methodischen Forderungen in ihrer Anwendung gezeigt werden sollen.

Für diese Zeitschrift ist vor allem der erste grundlegende Vortrag eingehender zu besprechen. Die zeitbedingten Aufgaben der Kunstgeschichte unserer Zeit werden einerseits aus den äußeren Bedingungen, der zeitgenössischen Kunst, dem Kunstbetrieb, dem Museumswesen, der Denkmalpflege, andererseits aus der inneren Situation der wissenschaftlichen Disziplin entwickelt. Die äußere Lage ist durch die ungeheuere Materialerweiterung gekennzeichnet, einerseits bedingt durch Inventarisation und öffentliche wie private Sammeltätigkeit, andererseits in noch entscheidenderer Weise durch die Ausweitung der Interessengebiete auf Prähistorie, Ethnographie und Volkskunst. Mit Recht hebt Swoboda die Gefahr der Nivellierung der Qualitätsbewertung, die sich daraus ergibt, hervor und die spontane Reaktion dagegen, die sich in der Bevorzugung der führenden Künstlerpersönlichkeiten in der neueren Kunstwissenschaft bekundet. Die Materialerweiterung fordert neue Ordnungsprinzipien. Die entscheidende Verschiebung im Verhältnis der Kunst zur Gesellschaft und die sich daraus ergebenden Folgen für das Museumswesen und den Kunstunterricht werden kurz angedeutet. Aus der inneren Situation wird eine neue methodische Besinnung gefordert. Swoboda folgt hiebei vor allem den theoretischen Aufstellungen Hans Sedlmayrs, indem er vorerst die isolierte Betrachtung des Einzelkunstwerkes in seiner künstlerischen Struktur verlangt. Von diesen in rein kunstgeschichtlicher Methodik gewonnenen Ergebnissen ausgehend, ist erst der reale historische Zusammenhang von Kunstwerk zu Kunstwerk und vom Kunstwerk zu anderen Kulturerscheinungen zu untersuchen. Auf diese Weise kann von der Kunstgeschichte zu einer „Wissenschaft vom Menschen" vorgestoßen werden, die den Menschen „in seiner psychophysischen Totalität im Sinne der Hellenen" erfaßt. Die Probleme, die der Kunstgeschichte aus der Anthropologie erwachsen, sind damit angedeutet, ohne näher ausgeführt zu werden. Die Bedeutung des Problems der nationalen Differenzierung wird angeschnitten, indem auf die Notwendigkeit der Herausstellung der „kunsthistorischen Konstanten" innerhalb der Entwicklung hingewiesen wird.

Von den übrigen Vorträgen ist hier noch der über „Griechentum und Römertum in der Kunst der Renaissance" herauszuheben, da er von grundsätzlicher methodischer Bedeutung ist. Auf Grund einer Wesensuntersuchung griechischer und römischer Plastik, die aus einer Gegenüberstellung des Parthenonfrieses und der ara pacis gewonnen wurde, wird die italienische Renaissance danach untersucht, wie weit sie ihrem Wesen nach griechisch oder römisch ist. Dementsprechend werden die oberitalienische Renaissance (Palladio, Correggio, Tizian) dem griechischen, die römisch-florentinische Kunst (Michelangelo, Raffael) dem römischen Geistesbezirk zugewiesen. Der schon von den Zeitgenossen empfundene und auch ausgesprochene Gegensatz zwischen dem disegno der Florentiner und dem malerischen Stil Venedigs erhält damit eine neue Ausdeutung. Es wird weiter der Versuch unternommen, in großen Zügen die zur Renaissance führende Entwicklung als ein Nebeneinanderhergehen zweier Strömungen, einer griechisch bedingten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0322
gefördert durch die DFG

und einer römischen, darzustellen. Ja es wird angedeutet, daß der Gegensatz auch bei den andern europäischen Völkern in ähnlicher Weise wie in Italien zu beobachten wäre. Der Gedanke ist überaus bestechend. Man muß sich aber fragen, was eine solche Unterscheidung tatsächlich bedeutet. Swoboda sieht darin die Äußerung einer „Disposition", die im Volkstum begründet ist, ohne jedoch auf diese entscheidende Frage näher einzugehen. Wenn er hervorhebt, daß Umbrien, die Heimat Raffaels, Rom benachbart ist, dagegen Venedig „die dem griechischen Osten geöffnetste, ihrer ganzen Geschichte nach mit Griechenland am stärksten verbundene italienische Stadt," so wäre daraus zu schließen, daß er einen unmittelbaren ethnischen Einfluß annimmt. Was bedeutet es aber, wenn die Übernahme der oberitalienischen Formensprache durch den süddeutsch-österreichischen Barock aus „der inneren Wahlverwandtschaft, dem geheimen Griechentum," erklärt wird? Ist diese Wahlverwandtschaft nicht vielmehr aus der starken Durchsetzung Oberitaliens mit germanischem Blut und deutscher Kultur zu erklären? Auch das sei nur eine Fragestellung, zu der die Betrachtung anregt. Man könnte weiter auf gemeinsam „Nordisches" im Griechentum, wie in Oberitalien und Süddeutschland schließen; wie steht es aber dann mit Norddeutschland, wo dies um so stärker hervortreten müßte? Alldem gegenüber ergibt sich doch die grundsätzliche Frage: Handelt es sich überhaupt um volksbedingte Gegensätze?

Ist der formal gleichartige Gegensatz zwischen Siena (Simone Martini) und Florenz (Giotto) und zwischen Venedig und Florenz auch in seiner historischen Bedeutung, in seiner ursächlichen Bedingtheit gleichartig? In den gegensätzlichen Erscheinungsformen „griechisch" und „römisch" wird eine Polarität aufgestellt, an der die gesamte abendländische Kunst gemessen wird. Sie kann annähernd dem Gegensatzpaar malerisch und plastisch gleichgesetzt werden (Swoboda interpretiert griechisch-römisch ausdrücklich in diesem Sinne). Das Entscheidende ist, daß dieser Dualismus aufgezeigt wird. Was er bedeutet, wäre in jedem Fall einzeln zu untersuchen. Ebenso wie Wölfflins Kategorien in gleicher Weise auf Entwicklungsunterschiede, also im zeitlichen Sinne, wie auf nationale Unterschiede, also im räumlichen Sinne, anwendbar sind (Renaissance — Barock, Italien — Deutschland).

Die Bedeutung des hochinteressanten Aufsatzes liegt eben in der Fülle der Fragen, die anregt, in der Fruchtbarkeit der Problemstellung, die sich gerade darin ausspricht. Auf die anderen Vorträge kann an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden. Sie sind in der Klarheit des Aufbaues, in der gewissenhaften Fundierung, in der Vielseitigkeit der Fragestellungen, in der wissenschaftlichen Gepflegtheit beste Erzeugnisse der „Wiener Schule".

Breslau. Dagobert Frey.

Zweiter internationaler Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Paris, August 1937

Die Leitung des Kongresses versendet die Liste der eingegangenen Mitteilungen. Aus Mangel an Raum können hier nur die in deutscher Sprache verfaßten Mitteilungen genannt werden. Es sind die folgenden:

B e c k, M. (Prag): Die Methode der objektivistischen Ästhetik.
B i e h l e, J. (Berlin): Ästhetik des Orgelklanges und des Orgelspieles.
B r e n n, F. (Luzern): Die Seinsweise der musikalischen Welt.
D e s s o i r, M. (Berlin): Die Rede als Kunstwerk.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0323
gefördert durch die DFG

Gantner, J. (Zürich): Die Analyse der Form in der romanischen Plastik.
Gregor, J. (Wien): Zur Ästhetik des Bühnenbildes.
Harms, E. (Baltimore): Die strukturpsychologische Analyse von Kunstwerken.
Heinemann, F. (London): Thesen und Postulate zur Grundlegung einer wissenschaftlichen Ästhetik.
Heller, R. (Wien): Das Wesen der Schönheit und ihre Funktion im Leben und in der Kunst.
Ingarden, R. (Lwow): Das ästhetische Erlebnis.
Kafka, G. (Dresden): Zur Systematik der kunstwissenschaftlichen Grundbegriffe.
Kaufmann, F. (London): Die Phänomenologie der Kunst als Organ der Metaphysik.
Klanfer, J. (Paris): Zur strukturellen und gesellschaftlichen Bedingtheit der Sprache der Dichtung.
Medicus, F. (Zürich): Kunst und Kulturgeschichte.
Münz, D. L. (Wien): Die Gesetzlichkeit des plastischen Gestaltens Blinder und ihre Bedeutung für das bessere Verstehen der Kunst der Sehenden, vor allem der Primitiven.
Nussberger, M. (Riga): Das Problem der Beziehungen der Künste.
Pulikowski, J. v. (Warschau): Volkslied und Musikästhetik.
Rappolt-Fixler (Hamburg): Die Wandlung der Ästhetik ein Symbol für die Wandlung der Weltanschauung.
Reich, E. (Wien): Der Streit zwischen Kunst und Moral.
Revesz, G. (Amsterdam): Die Kunst der blinden Bildhauer.
Sauter, J. (Wien): Die soziale Funktion der Kunst.
Segal, A. (London): Die psychologischen Vorbedingungen der modernen Malerei.
Thurnwald, R. (Berlin): Der soziologische und kulturelle Hintergrund der primitiven Kunstbetätigung.
Utitz, E. (Prag): Das Schöne und die Kunst.
Wiora, W. (Freiburg): Das musikalische Kunstwerk und die systematische Musikwissenschaft.
Wulff, O. (Berlin): Der Ausbau der Farbenlehre von Wilh. Ostwald und ihre Anwendbarkeit auf die Betrachtung der Malerei.

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. M. Dessoir, Berlin, für den Anzeigenteil: W. Th. Schmidt, Stuttgart. I. v. W. g. Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw.
Printed in Germany.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0324
gefördert durch die DFG

Die Rede als Kunst

Von

Max Dessoir

Es ist fraglich und fragenswert, ob die Rede ins Gebiet der Kunst gehört und welche Beziehungen sie zu den andern Künsten hat. Die hier zu versuchende Antwort, auf einen mäßigen Umfang beschränkt, darf sich natürlich nicht darauf stützen, daß wir von einer Redekunst sprechen, denn das könnte zu absonderlichen Folgerungen führen — man denke an die Kochkunst. Aber auch die Berufung auf ältere Lehren, die bestimmte Formen der Rede als Kunstformen hinstellen oder gar die Beredsamkeit zur Kunst der Künste erklären, ist keine ausreichende Begründung. Denn bei den Griechen, die immer wieder an erster Stelle genannt werden müssen, waren Aufbau und Vortrag der Reden teilweise anders geregelt als bei uns; wir dürfen daher ihre Rhetorik so wenig wie ihre Poetik schlechthin übernehmen. Einige ihrer Anweisungen erscheinen uns als unkünstlerisch, andere als geschmackswidrig. Quintilian, der auf Grund des griechisch-römischen Wesens den Bildungsgang des Redners schildert, empfiehlt, stets einen Vorrat von Gedanken und Redewendungen bereit zu halten, um sie dem Bildwerk der Rede als Glieder einzufügen. Man mag dabei an Säulen und Säulenteile denken oder besser an die musikalische Formenlehre; doch bleibt das Verfahren des Zusammensetzens und Einflickens, des formelhaften Beginnens, Überleitens und Schließens nach unserm Gefühl ein Behelf des unschöpferischen Redners. Über den Vortrag der sorgsam ausgearbeiteten antiken Reden erfahren wir, daß er einem verhaltenen Singen glich, gelegentlich nach dem Tonfall der Flöte geübt wurde und ins Melodramatische geriet. Hiervon sind die heutigen Redner so weit entfernt, wie die Schauspieler und Spielleiter von Goethes Weimarer Vorschriften.

Nun haben allerdings die Griechen den Nachdruck nicht auf die kunstschöpferischen Fähigkeiten des Redemeisters gelegt, sondern auf die ihnen übergeordneten allgemeinen Formen der Beredsamkeit. Unter diesen ist, wie Aristoteles meint, nur eine der ästhetischen Beurteilung unterworfen. Aristoteles geht von den Lebensgebieten seiner Zeit und der Verschiedenheit der Zuhörer aus. In der Volksversammlung hörte der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0325
gefördert durch die DFG

Grieche Reden, die ihn über Künftiges beraten sollten, vor Gericht sprachen Ankläger und Verteidiger zu ihm über Vergangenes, und lediglich bei den Prunkreden urteilte der kunstliebende Hellene über die Schönheit der gegenwärtigen Darbietung. (Auch heute noch werden bei festlichen Veranstaltungen und Trauerfeiern Lobreden übergenug gehalten: in der Tat kommt es hier wesentlich, obwohl nicht ausschließlich, auf die Kunstform an.) Im ganzen entspricht diese klassische Rhetorik, die an sich einen Höhepunkt darstellt, nicht mehr unsern Bedürfnissen. Auch die später hinzutretende Wissenschaft von der christlichen Kanzelberedsamkeit ist veraltet. Der geschichtliche Fragenkreis füllt sich erst mit Leben, wenn man die Frage aufwirft: bestehen zwischen der Redekunst und den übrigen Künsten einer Zeit kennzeichnende Ähnlichkeiten? Richtet sich der rednerische Stil nach der gerade vorherrschenden Kunst? Gorgias und seine Schüler prahlten mit Bildern, eigenartigen Ausdrücken, gleichsinnigen Wörtern, Wortspielen und künstlichen Gegensätzen; sie begnügten sich andererseits mit kleinen, immer wiederkehrenden Zweiteilungen. Hat diese wunderliche, neuheitssüchtige Art ein Gegenstück in den andern Künsten des 5. Jahrhunderts?

Indessen die geschichtlichen Zusammenhänge sollen hier nicht erörtert werden. Wenn wir untersuchen, was die Rede mit der Kunst verbindet oder von ihr trennt, so brauchen wir den Boden der Gegenwart nur selten zu verlassen. An großen Vorbildern unter den jetzt Lebenden fehlt es nicht, und von dem Theoretiker der Redekunst soll man nicht verlangen, daß er selber diese Kunst beherrsche. Ästhetiker schreiben über alle Künste, ohne auch nur eine von ihnen zu meistern; gute Bücher über den Erfolg stammen von Leuten, denen es im Leben nicht geglückt ist; Hamiltons köstliche Schrift „Parlamentarische Logik, Taktik und Rhetorik“ ist von jemand verfaßt, der in seinem Leben eine einzige Rede gehalten hat. Die Grundprobleme unseres Fragenkreises sind überdies von solcher Allgemeinheit, daß ihnen nur die philosophische Betrachtung gerecht werden kann.

Darstellungsmittel oder Werkstoff des Redners ist das W o r t. Aber gleichermaßen auch des Dichters und des Lehrers. Das Gebiet der Rede liegt zwischen den Gebilden der Poesie und den Formen der Wissensübermittelung. Die Abgrenzung nach der Seite der Lehre ist nicht schwer. Denn jedenfalls gehört die Beredsamkeit nicht zur eigentlichen Aufgabe dessen, der Sachverhalte klar zu machen hat. Wie eine wissenschaftliche Untersuchung ihrem Sinn ohne rednerische oder schriftstellerische Gestaltung genügen kann, so ist eine Unterweisung in Tatbeständen und Gedankenzusammenhängen nicht auf die sprachliche Kunstform angewiesen, ganz und gar nicht auf die Flitterpracht des blendenden Redners. Die W a h r h e i t bedarf keiner rhetorischen Umschmelzung. Wohl aber

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0326
gefördert durch die DFG

ihr persönlich gefärbter Anblick. Sobald Überzeugungen mitgeteilt und in andern erweckt werden sollen, tritt das klingende Wort als Wert an den Tag. Wer Meinungen und Gesinnungen ausspricht, um sie in den Hörern zu wecken, muß die Fähigkeiten des Redners besitzen. Die Keimzelle der Rede ist, daß jemand etwas zu bekennen hat; ohne den Jemand geht es nicht, und ebensowenig ohne das Etwas.

Rede ist wie jede Kunst gestalteter Ausdruck. Aber nicht Ausdruck der reinen Wahrheit oder der einfachen Wirklichkeit. Vielmehr wird sie von einer Begriffs- und Wertordnung getragen, die zur Weltanschauung des sprechenden Einzelmenschen, seines Volkes und seiner Zeit gehört. Dies eben macht die Rede zur Kunst, daß in ihr die eigenständige Wahrheit beweglich wird sowohl vom Redner als auch vom Hörer her. Denn das echte Kunstwerk ist zwar ein Ansich — mit diesem Ansich hat es die Kunstontologie oder Kunstbedeutungswissenschaft zu tun[1]) —, aber zugleich etwas durch Menschen Gewordenes und auf Menschen Wirkendes. Der Wunsch nach Wirkung soll (so will es die Überlieferung) den Redner vollständig beherrschen. Eine Rede indessen, die künstlerischen Wert besitzt, ist keinesfalls bloß Werkzeug der Beeinflussung, sondern trägt in sich einen Sinn. Nur macht sich eben das dauernde Gegenüber einer Hörerschar hier noch stärker bemerkbar als etwa im Theater. Auch die Persönlichkeit des Redners und die Umstände, die ihn zum Sprechen zwingen, treten unverhüllter hervor als beim Dichter: schwerlich wird je eine Rede sich so vom Urheber und vom Anlaß lösen lassen wie ein Gedicht. Demnach bleibt die doppelte Beziehung auf den Schaffenden und den Mitschaffenden höchst lebendig, lebendiger als irgendwo sonst im Bereich der Kunst. Was jedoch darüber nicht vergessen werden darf, das ist der sozusagen transzendente Gehalt des rednerischen Gebildes.

Hier dürfte eine geschichtliche Erinnerung am Platze sein. Im Mittelalter, und zwar schon vom 12. Jahrhundert ab, unterschied man zwei Arten von Wissenschaft: die eine habe es mit den höchsten Wahrheiten und ihren Gegenständen, den in der übersinnlichen Welt seienden Wesen, zu tun, die andere solle diese Erkenntnis den menschlichen Bedürfnissen in der Form der Lehre anpassen. Während die scholastische Theologie das wesenhafte Sein auf dem Grunde der Bibel enthüllte, hatten die *artes*, zumal Rhetorik und Poetik, die abgeleitete Verpflichtung, zu zeigen, wie die Heilswahrheiten durch lehrhafte Veranschaulichung zugänglich gemacht werden können. Die reine Wissenschaft bestand im Wissen um das Göttliche und Unbedingte, die Kunst hatte ihre Aufgabe in der Darstellung dieser wissenschaftlichen Wahrheit, fügte ihr also

---

[1]) Vgl. den Bericht über den Vierten Kongreß für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft, Stuttgart 1931, S. 259—265.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0327
gefördert durch die DFG

etwas hinzu, was zum Menschen und aus dem Menschen spricht. In einer Schrift des Pariser Professors Petrus Cantor (um 1200) heißt es: „Wenn nur die Wahrheit zutage tritt, so bedarf es nicht der Zier der Wörter. Als ob man den Wörtern mehr als der Wahrheit glauben solle! So wie diese ist, ist sie in einfacher Sprache zu erzählen, damit sie nicht den klugen Worten der Menschen, sondern der ewigen Wahrheit und Gnade zugeschrieben werde. Die Wahrheit sucht keine Winkel, weil sie sich selbst genügt“[2]). Hundert Jahre später rang sich die Einsicht durch, daß der Dichter nicht bloß auf Leser oder Hörer Rücksicht zu nehmen habe, sondern auch auf sich selber, daß er von seinem Ich Bekenntnis ablegen dürfe als ein seiner selbst bewußter Mittler der Wahrheit.

An diese geschichtlichen Gegebenheiten können wir vorsichtig anknüpfen. Rede im Sinn der Gegenwart als eine Kundgebung, die entweder unmittelbar gehört oder durch die Schallplatte hörbar gemacht oder aus der genauen Wiedergabe der Kurzschrift mittelbar erfaßt wird, geht von einer Person aus, gestaltet sich zu einem Gebilde und wirkt auf Personen. Der philosophische Objektivismus kann nicht umhin, den Kern der ganzen Erscheinung im Gebilde zu sehen. Hier müssen wir demnach einsetzen.

Die Kunstontologie bestätigt, was seit alters vom Aufbau der Rede gelehrt worden ist, daß sie nämlich aus Einleitung, Hauptteil und Schluß bestehe. Man erörterte früher diese Gliederung unter dem Titel der *dispositio.* Ihr wurde die *inventio,* die Stellung der Aufgabe, vorausgeschickt. Indessen hiermit hat die Rhetorik als solche nichts zu schaffen. Denn aus welchen Beweggründen das Wort ergriffen wird, darüber entscheidet das Bedürfnis des Tages oder die Linie der Wissenschaft oder die politische Lage, aber doch nicht der willkürliche Vorsatz, eine Rede halten und dafür einen Gegenstand finden zu müssen; und selbst in diesem nicht auszuschließenden Falle bleibt die Ermittelung eines geeigneten „Themas“ von der eigentlichen Rede getrennt. Die sogenannte *elocutio,* das dritte Glied in der überlieferten Reihe, soll handeln „von der Einkleidung des Stoffes oder dem rednerischen Ausdruck“. Das heißt an einem entscheidenden Punkte fehlgreifen. Denn es klingt so, als ob der Ausdruck dem Stoff wie ein Kleid umgelegt werden könnte. Was schließlich die *declamatio* und *actio* betrifft, so beschäftigen sie uns nicht in der Lehre vom Gefüge der Rede. Wir haben es demnach nur mit der Frage zu tun: welcher Sinn liegt in der Folge von Einleitung, Hauptteil und Schluß? Der Hinweis auf die logische Notwendigkeit eines solchen Aufbaus dringt nicht tief genug, da doch eine Kunstform verstan-

---

[2]) Entnommen dem Buche von H. H. Glunz, Die Literarästhetik des europäischen Mittelalters, Bochum 1937, S. 248. Glunz fügt u. a. hinzu, mit den „Winkeln“ seien wohl die Winkelzüge der Advokaten gemeint.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0328
gefördert durch die DFG

den werden soll, und da es genug Kunstgebilde gibt, z. B. lyrische Gedichte, die ohne Einleitung, ja, ohne Abschluß auskommen. Hingegen lassen sich aus der jeder Rede wesentlichen Wendung zum Hörer die ersten Feststellungen gewinnen. Ersichtlich will der Angeredete alsbald erfahren, wer vor ihm steht und worüber er sprechen wird; oft ist ihm beides vorher angekündigt worden, aber doch nur im Umriß. Somit setzt manche Rede ein wie ein dramatischer Vorspruch oder ein literarisches Vorwort: mit dem Versuch, den Hörer günstig zu stimmen und das Unternehmen zu rechtfertigen. Früher nannte man das *captatio benevolentiae*[3]).

Wichtiger als der dem Prolog vergleichbare Beginn einer rednerischen Einleitung ist ihre Aufgabe, zur Sache hinzuführen. Die Schulregel verlangt, daß von einer allgemeinen Einsicht ausgegangen und ihr der vorliegende Einzelfall untergeordnet werde: was für die Gattung gelte, sei auf den besonderen Gegenstand anzuwenden. Überträgt man den Satz aus der Logik in die Rhetorik, so besagt er, daß die Hauptsache nicht an den Anfang gehört. Das ist richtig. Aber deshalb braucht der Redner keineswegs vom Allgemeinen zum Besondern hinabzusteigen, sondern er kann induktiv mit einer Einzelbeobachtung, einem persönlichen Erlebnis, einem soeben bekannt gewordenen Vorfall beginnen. Die Bedienten-, Bürger- und Wachtpostenszenen, mit denen Shakespeare drei seiner Meisterwerke eröffnet, sind von demselben Kunstgefühl eingegeben, wie die Plänkeleien, mit denen große Redner einsetzen. Selten ertönt die Hauptmelodie eines Musikstückes gleich in den ersten Takten. Zu dem Anfang von Massillons Leichenrede auf Ludwig XIV: „Dieu seul est grand, mes frères!“ bemerkte Laboulaye, der selber ein guter Redner war: „L'exorde a tué le discours.“ In der Tat ist es ein schlimmer Kunstfehler, den Grundgedanken sofort hinauszuschleudern, anstatt ihn wachsen zu lassen. Indessen ebenso verkehrt wäre es, die eindrucksvollste Prägung des Zielsatzes ans Ende zu stellen. Denn eine Rede will in Akkorden ausklingen wie eine Sinfonie. Obwohl das zuletzt Gesagte am festesten haftet und am stärksten wirkt, darf es doch die entscheidende Fassung des Kerngedankens nicht zum ersten Male bringen, sondern muß die Leitidee abrunden. Daher ist ein guter Schluß ebenso schwierig wie wesentlich. Vor allem sollten zwei Fehler vermieden werden: der des unerwarteten Aufhörens und der des

---

[3]) J. Chr. Gottscheds Ausführliche Redekunst, 3. Aufl., Leipzig 1735, S. 125: „Fürs erste tut die Ehrerbietung, die der Redner in Worten und Gebärden gegen den Zuhörer bezeigt, sehr viel. Es ist natürlich, daß man Leuten gewogen wird, die uns hoch achten oder es doch auf eine ungezwungene Art zu tun scheinen. Folglich muß ein Redner auch dann, wenn er in der Tat viel gelehrter und vornehmer wäre als seine Zuhörer, sichs gleichwohl nicht merken lassen, als ob er solches glaubte oder wüßte.“

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0329
gefördert durch die DFG

endlosen Hinauszögerns. Im ersten Fall wird der Hörer erstaunt die Achseln zucken, im zweiten enttäuscht die Geduld verlieren.

Indem wir zum Plan des Hauptteils übergehen, haben wir einer Warnung des Tacitus zu gedenken: „Wie der menschliche Körper, so ist nur die Rede schön, in der nicht die Adern hervortreten, nicht die Knochen sich zählen lassen ...“ Die Kunstform wird gefährdet, wenn mit lehrhafter Überdeutlichkeit die einzelnen Punkte hintereinander gesetzt und gar noch mit Zahlen versehen werden. Der Reiz einer Rede besteht zum guten Teil darin, daß die logische Ordnung heimlich innegehalten, ihrer Erscheinung aber ausgewichen wird. Nietzsche nennt einmal die Prosa einen ununterbrochenen artigen Krieg mit der Poesie; so mag man die Rede als einen Waffengang mit dem Paragraphen bezeichnen. Ein Gedanke kann logisch an seinem Platze, aber rhetorisch fehl am Orte sein, weil er aus irgendwelchen Gründen den Fluß der Rede hemmt; er kann sein Gewicht ändern, wenn er von dem einen Wirkungskreis in den andern übersiedelt; er kann die Vorbereitungs- oder Abschlußkraft, die ihm dort eigen war, hier völlig einbüßen. Die Stelle, an der ein Gedanke am besten steht, wird mitbestimmt durch den Eindruck, den er an dieser Stelle hervorruft. Da der Überzeugungswert das gleiche Recht hat wie der Wahrheitswert, so braucht nicht alles bis zur äußersten Klarheit getrieben werden; Genauigkeit gehört nicht zu den Tugenden des Redners. Sogar dies ereignet sich, daß der Zusammenhang absichtlich verschleiert und die Sprache dazu benutzt wird, die Gedanken zu verbergen, nicht etwa aus politischen, sondern aus künstlerischen Gründen. Dem Helldunkel solchen Redens darf die Berechtigung nicht abgestritten werden. Gleitende Übergänge, Anspielungen, ein unvermitteltes Abspringen und Wiederaufnehmen gehören zu den feineren Künsten des Redners. Sie haben ihr Gegenstück offenkundig in der Musik, doch auch in der Dichtung. Wie im Drama hinter dem, was die Worte sagen, ein anderes, verschwiegenes Gespräch spielen mag, wie hinter dem Naturbild eines Gedichts der tiefere Sinn des Menschenschicksals sich verbergen mag, so kann die Rede belebt werden durch den Wettstreit zwischen dem, was man hört, und dem, was man errät.

Noch in einem andern Sinn gilt der Grundsatz, nicht alles zu sagen. Manches ist eben nicht „der Rede wert“; aber auch das, was als wertvoll erkannt und aus der Fülle des Stoffes ausgehoben ist, muß rednerisch wirksam geordnet werden. Der Redner entfaltet einen geschichtlichen Vorgang anders als der Dramatiker, und beide entwickeln ihn anders als er in Wirklichkeit abgerollt ist, sie machen ihn — kurz gesagt — zu einer Wertreihe. In einer Rede, deren Aufbau künstlerisch zu nennen ist, fehlt daher viel von dem, was „eigentlich“ zur Sache gehört. Der Redner muß gleich jedem andern Künstler fortlassen und vereinfachen, denn der Trieb

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0330
gefördert durch die DFG

nach Vollständigkeit bringt das künstlerische Leben zum Erliegen. Erst indem man verzichtet, gewinnt man die Möglichkeit zu stilisieren. Redewerk, Dichtwerk, Bildwerk gleichen Röhren, die lediglich das durchlassen, was der Gestalter vor seinem Gewissen verantworten kann. In einem äußersten Fall werden diese Röhren sogar sichtbar. Politische Reden nämlich enthalten nur diejenigen Teile des bearbeiteten Stoffes, mit denen die gewollte Wirkung zu erzielen ist; alles übrige wird zurückgehalten, unterdrückt und ausgelöscht. Hier erweist sich unverkennbar die Rede als Zweckkunst und stellt sich in e i n e Reihe mit Architektur, Gebrauchsmusik und Tendenzdichtung. Wenn die Kunsttheorie sich endgültig von gewissen Vorurteilen der alten Ästhetik befreit haben wird, dann wird sie auch den werbenden Ansprachen Gerechtigkeit widerfahren lassen. Das Stilmittel der V e r e i n f a c h u n g durchdringt demnach die Rede von der Auslese im Stofflichen bis zur absichtlichen Beeinflussung des Hörers.

Nicht mindere Bedeutung hat das Stilmittel der W i e d e r h o l u n g. Wir kennen es gut aus den anderen Künsten, so gut, daß ein paar Hinweise genügen. In allen symmetrischen Bildungen und in den meisten Ornamenten finden sich gebundene und freie Wiederholungen, die Lyrik scheint aus ihnen entstanden zu sein, Tanz und Musik kommen ohne sie nicht aus. Und die Rede? Sie benutzt die wörtliche Wiederholung, um die beste Fassung eines wichtigen Gedankens dem Hörer sicher einzuprägen, verschmäht auch nicht das Bekenntnis: „Ich sage es nochmals ...“ Freilich sind Umformung und Verhüllung noch wirksamer; wertvoller sind sie, wenn sie nicht nur die sprachliche Gewandtheit des Redners, sondern auch verschiedene Sichtweisen des Gegenstandes erkennen lassen. Zum Grundsatz des Aufbaus wird schließlich die Wiederholung dadurch, daß sie über die ganze Rede hin verstreut ist, d. h. denselben Kerngedanken in verschiedenen Zusammenhängen zur Entfaltung bringt. Die Einheitlichkeit der Rede wird hierdurch gestützt. In dem unübertroffenen Vorbild aller aufwieglerischen Reden, in der Rede, die Shakespeare dem Antonius in den Mund legt, leuchtet immer wieder das Wort „ehrenwert“ wie eine Brandfackel auf.

Dem Stilmittel der Wiederholung gesellt sich die S t e i g e r u n g. Sie dient dem Zweck auf allerhand Weisen. Rein logisch genügt es, für eine Behauptung einen einzigen bündigen Beweis zu geben; der Redner jedoch verfährt so, daß er mehrere Gründe aufzählt und mit dem schlagendsten endet. Er muß es tun, weil er nicht sicher sein kann, ob die Kraft des triftigen Beweises sofort erfaßt wird; er tut es gern, weil die Steigerung vom ausreichenden zum unwiderstehlichen Beweise ihm mit Sicherheit die Hörer gewinnt. Sollte hierdurch das Ebenmaß der Gliederung Schaden leiden, so hat das im Aufbau einer Rede wenig zu bedeuten. Niemand erfaßt ja die Verhältnisse der Teile: man bemerkt wohl mißbilligend, daß

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0331
gefördert durch die
DFG

die Einleitung zu lang oder der Schluß zu kurz ist, aber sonst kann und will man nicht abmessen. In guten Reden zieht sich die Steigerung durch das Ganze hindurch; sie entspricht dann der umfassenden Wiederholung und bedarf mehrerer zwischengelegter Ausbreitungen, auf denen der Geist des Hörers sich ruhen und sammeln kann. Bei Wiederholungen kleiner Gruppen, einzelner Sätze und Wörter tritt von selbst eine merkbare Steigerung ein; mächtiger wächst sie an, wenn einem Hauptwort die Beiwörter so zugeordnet werden, daß an letzter Stelle das dem Sinn nach wichtigste und der Klangfülle nach packendste steht. Daß der Schluß einen Höhepunkt bilden muß, ist schon gesagt und genauer umgrenzt worden.

Der gesamte Aufbau der Rede vollzieht sich in Worten. Insofern besteht kein Unterschied zur Dichtung. Den Abstand bemerkt man erst, wenn man versucht, das Was des Gesagten aus dem Wie der Wortfügung abzuleiten. Alsdann nämlich zeigt sich, daß dies wohl bei einem Gedicht, aber niemals bei einer Rede glückt. Goethes Wort: „Es gibt eine Poesie ohne Tropen, die ein einziger Tropus ist“ läßt sich nicht auf die Rede anwenden; in ihr sind die bildlichen Ausdrücke wirklich nur Schmuck. Möchte jedoch irgend jemand diesen Schmuck entbehren? Tacitus sagt von den älteren Reden Ciceros: „Wie an einem rohen Gebäude ist die Wand zwar fest und dauerhaft, aber nicht geglättet genug und glänzend. Ich verlange aber, daß der Redner wie ein wohlhabender und stattlicher Hausvater nicht bloß mit einem solchen Dach sich schirme, das Wind und Wetter abhält, sondern ... in seiner Einrichtung auch Gold und Gestein zeige. ...“ Freilich gelten die Vorschriften der Griechen und Römer mehr oder weniger für alle Arten der Prosa und werden oft an Beispielen aus den Werken der Dichter veranschaulicht. Wir aber wollen ja gerade das gesprochene Wort abheben vom geschriebenen. Und hierfür ist die sonderbare Tatsache von Bedeutung, daß die Klangwerte in der rhetorischen Bildersprache zurücktreten. Der Redner ist eben kein Lyriker: er will den Inhalt seiner Mitteilung sowie die Aufrichtigkeit seiner Überzeugung zur vollsten Lebhaftigkeit bringen, aber nicht in Schallformen auflösen. Die Sache und ihr Vertreter sollen höchste Unmittelbarkeit erreichen, indem malende Ausdrücke und Vergleiche die besten Kräfte der Veranschaulichung zur Hilfe heranziehen. Selten werden rednerische Bilder von der schweifenden Einbildungskraft erfunden; ein Ballspiel mit runden Worten ist überhaupt mehr artistisch als künstlerisch. Tatsächlich verhält es sich so: im lehrhaften Vortrag entstehen die Bilder aus dem Bedürfnis nach Deutlichkeit; in politischen Wahl- und Werbereden werden sie von der Leidenschaft und für die Leidenschaft geschaffen; in der Predigt und allen Ansprachen, die ihr ähneln, werden vornehmlich biblische und dichterische Metaphern hervorgeholt und nachgeformt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0332
gefördert durch die DFG

Gleichnisse und Bilder haben mancherlei zu verrichten: sie sind das bevorzugte Mittel, Gegenstände oder Menschen zu kennzeichnen, und sie vermögen durchaus, eine Begriffsbestimmung zu ersetzen. Ihnen gesellen sich mit gleicher Mächtigkeit die Beiwörter. Da von dem einmal Gesprochenen nichts mehr getilgt werden kann, so läßt sich nur durch Hinzufügen bessern; es häufen sich die Beiwörter, und die Verschwendung wird rechtens zum Grundsatz erhoben. Denn Beiwörter schmücken nicht nur, sondern strahlen das Hauptwort von allen Seiten an und entlocken ihm seine letzten Geheimnisse. Hierauf, auf die Beleuchtungs- und Gradunterschiede, kommt es an. Es war Renan, der Angehörige eines rhetorisch veranlagten Volkes, der den Ausspruch tat: „La vérité est dans les nuances." Mit den Beiwörtern kann man am sichersten die der Rede lebensnotwendige Steigerung rasch vorwärtstreiben oder nachdrücklich zurückhalten; in ihnen gewinnt die klingende Sprache jene Reife und Feinheit, die der Schreibende mit sparsameren Mitteln erzielen muß. Leider jedoch — oder soll man sagen: zum Glück? — sind die besten Ausdrücke selten griffbereit; der Redner sucht also nach ihnen und macht jene Vorpausen, die der augenblickserzeugten Rede ein so kennzeichnendes Gepräge verleihen. Es gibt keine unbedingt richtigen, sondern nur jeweils passende Beiwörter; ihre Häufung ist unvermeidlich. Aus ähnlichem Grunde sind dem frei Sprechenden die gelegentlichen Einschiebsel und folgewidrigen Satzfügungen erlaubt. Das Anakoluth, so darf man behaupten, ist nicht nur eine Freiheit, sondern ein Stilmittel des Redners. —

Der Redner, den wir uns jetzt vors Auge rücken wollen, wird als jemand gedacht, der den Wortlaut erst beim Sprechen schafft. Wird bei feierlichen Anlässen eine Rede vorgelesen, so fragt es sich, ob der Verfasser selber oder ein anderer liest, wieweit die im Schriftbild überhaupt möglichen Vortragsanweisungen befolgt werden, ob ein Sachkenner oder ein guter Sprecher die Aufgabe übernommen hat — und was derlei Fragen sind, die bisher allenfalls in der Musikästhetik mit Ernst behandelt wurden. Der eigentliche Redner gestaltet seine Sätze in unlöslicher Tateinheit mit Zeitmaß, Betonung und Klangfarbe; diese drei Eigenschaften des klingenden Wortes machen das Unsagbare sagbar, und zwar in einem Umfang, wie er nur noch der Musik vergönnt ist. Das Zeitmaß wird im ganzen bestimmt von der Redegattung (Gedenkreden fließen langsamer als ermunternde Ansprachen) und es richtet sich im besondern nach der Schwierigkeit des einzelnen Gedankens. Zugleich spielt das persönliche Tempo hinein, das ja alle Lebensäußerungen des Menschen durchzieht, von dem wir aber beim Lesen einer gedruckten Rede keine Vorstellung empfangen. Über die Klangfarbe ließe sich das gleiche ausführen. Gar nun von der Betonung wäre viel zu erzählen, könnten wir uns hier auf Einzelheiten einlassen. Die Stimme wird verstärkt oder gedämpft,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0333
gefördert durch die DFG

erhoben oder gesenkt, damit in die Umrißzeichnung der Gedanken Licht und Schatten komme. Der Redner hat natürlich noch andre Mittel, um das Wichtige hervorzuheben, vor allem die so ausdrucksvolle Bewegung der Hände; er kann lauter oder — besonders wirksam — leiser sprechen, um die Aufmerksamkeit zu fesseln; er kann sogar ganz unbekümmert sagen: ich bitte, das Folgende genau zu beachten. Doch vor einem Irrtum hüte er sich: langsames Sprechen hat nie die Wirkung, das Gesagte als wesentlich erscheinen zulassen. Das „mächtige Wort" ist, wie es im „Teppich des Lebens" heißt,

ein pfeil
Der in die seele bricht und zuckt und flimmert.

Wenn oben bemerkt wurde, der Redner schaffe den Wortlaut beim Sprechen, so wird damit jeder abgelehnt, der eine vom „Logographen" verfaßte Niederschrift auswendig lernt und vorträgt. Hierin dürfte man heut einig sein. Aber wie steht es mit dem einst so berühmten Katheder-redner Kuno Fischer, der seine Vorlesungen aufschrieb, dem Gedächtnis einprägte und dann sprach? Selbst Treitschke hatte Anfang und Ende des Vortrags meist wörtlich vorbereitet. Wir müssen hier wohl oder übel Ausnahmerechte zugestehen. Andere Fragen erheben sich, wenn wir uns daran erinnern, daß die großen politischen Reden fast niemals aus dem Wissen und der Überzeugung eines Mannes fließen, sondern in den Ministerien oder in den Parteien entworfen werden. Handelt es sich um Werkstattbilder, die der Meister mit seinem Namen zeichnet? Oder um ein Zusammenwirken wie zwischen Scribe und Germain Delavigne, Hofmannsthal und Richard Strauß? Jedenfalls sind solche Reden Ausnahmen. Der Regel nach entwirft einer die Rede, ohne sie im Wortlaut festzulegen, und hält sie dann.

Nach Aristoteles braucht der Redner dreierlei: natürliche Begabung, theoretische Anleitung und unablässige Übung. Wenn wir diese Einsicht aufnehmen und zunächst nach den Merkmalen der rednerischen Veranlagung forschen, so tritt uns als grundlegende und selbstverständliche Voraussetzung entgegen, daß der Redner ein glaubwürdiger Mensch sein muß. Virtuose Schaumschläger entwerten wie jede Kunst so auch die unserige. In einem alten französischen Schauspiel heißt es:

Et dans ce député qu'à sa honte on renomme
J'admire l'orateur, mais je méprise l'homme.

So darf man nicht urteilen. Der Dichter, obgleich er eine sittliche Persönlichkeit ist, mag hundert Überzeugungen zum Ausdruck bringen, der Redner hat nur eine; wenn diese nicht ehrlich und selbsterworben ist, dann hilft keine äußere Fertigkeit. Erinnern wir uns dessen, daß der Redner sich kaum jemals die Tarnkappe der Namenlosigkeit oder des

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0334
gefördert durch die DFG

falschen Namens aufsetzen kann. Er muß, sollte es zum äußersten kommen, mit Leib und Leben für seine Worte eintreten. Das ist eine sittliche Lage, die zum Guten wie zum Bösen drängt — auch zum Bösen, zur Feigheit und Verleugnung: viele sind mit der Feder mutiger als mit der Zunge. Gibt es keine Gedankenfreiheit, fehlt die Freiheit, unter eigner Verantwortung zu denken und zu sprechen, dann ist der Redner nur noch ein Beeinflusser, ein überzeugter oder angeworbener. Das gilt für alle Arten der Rede, für die erbauliche und die werbende, die gerichtliche und die lehrende, die feiernde und unterhaltende. Stets soll der Redner sich selbst bekunden, einen Inhalt übertragen und eine Wirkung auslösen; womit an Quintilians oft angeführtes Wort erinnert wird: tria sunt, quae praestare debet orator, ut doceat, moveat, delectet. In jenen drei Fähigkeiten ist die natürliche Anlage des Redners beschlossen.

Die künstlerische Anleitung, von der Aristoteles an zweiter Stelle[4]) spricht, hat Erfolg im Handwerksmäßigen. Nun ist gewiß jeder Geistwerker auch ein Handwerker — dies Wort im weitesten Sinn genommen. Jedoch in der Redekunst wie in der Dichtkunst reicht Lehren und Erlernen der kunstgerechten Formensprache nicht so weit wie in der Malerei und in der Musik. Übrigens pflegen die Meister der Beredsamkeit ihre Geheimnisse nicht preiszugeben — so wenig wie die Taschenspieler ihre Tricks; sie würden auch niemals mit der Aufklärung den Erfolg gewährleisten können. Was es mit dem Lehren und Lernen auf sich hat, zeigt ein Vergleich mit der Musik. Der mündlich geschaffene Vortrag gleicht nämlich in etwas der musikalischen Improvisation. Lassen wir den Fall beiseite, daß dem Redner und dem Musiker plötzlich ein Thema von außen gegeben wird, damit er seine formale Gewandtheit und Geistesgegenwart erprobe, und stellen wir lediglich fest, daß auch in einem solchen Fall kunstgesunde Leistungen möglich sind. Versetzen wir uns vielmehr in die Lage eines Pianisten, der aus innerem Bedürfnis am Klavier phantasiert. Unzweifelhaft ist er dann aus einem Künstler, der fremde Werke wiedergibt, ein Schöpfer geworden, ein Mensch mit einer neuen Ausdrucksmöglichkeit. Da er dem Augenblick ausgeliefert ist, so läßt er sich mehr oder weniger treiben; niemals jedoch darf er die Kraft der Sammlung verlieren und niemals in eine Sackgasse geraten. Insoweit besteht Verwandtschaft mit dem Redner. Aber darin unterscheiden sich die beiden, daß der Musizierende, dem Spiel hingegeben, mit keinem Gedanken Rücksicht auf die Hörer nimmt, während die Rede stets unter Mitwirkung der Hörer wächst. Im übrigen ist die Stegreifrede eine Nebenform der Kunstrede wie das Improvisieren eine Krüppelform des Komponierens. Seltenen ist es

[4]) „Auch ist die Gabe lebhaften Vortrags Naturanlage und weniger Sache künstlerischer Anleitung, während die Lehre vom sprachlichen Ausdruck Gegenstand einer solchen ist.“ Redekunst 3. Buch, 1. Kap. Vgl. 10. Kap.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0335
gefördert durch die DFG

in seltenen Stunden zuteil geworden, daß sie ohne den Anlauf der Vorbereitung und ohne den Nachgang der Verbesserungen ein Gebilde hohen Ranges schaffen konnten. Die Regel lautet anders.

Wir kommen zum dritten der von Aristoteles genannten Merkmale. Die „unablässige Übung“ besteht nicht nur im häufigen Reden, sondern hauptsächlich in jenem ständigen Fleiß, den der Redner wie jeder Künstler braucht. Es ist keine Schande für ihn, vorbereitet zu sein. Zuerst muß Stoff gesammelt, dann der Speicher dieses Stoffes entrümpelt werden. Rednerische Meisterschaft zeigt sich in der klaren Unterscheidung dessen, was gesagt werden m u ß, von dem, was gesagt werden k a n n. Das Notwendige nun ist so zu sagen, daß der Redner den Hörern aus der Seele spricht, ihre ungeformten Vorstellungen und Wünsche gestaltet, ihnen einen schlagenden Ausdruck gibt. Gleich den geflügelten Worten der Dichter lösen die Worte des Redners uns die Seele; ihm gibt ein Gott zu sagen, wie w i r leiden, was w i r dulden[5]).

Dies setzt den Sprecher in eine Reihe mit dem nachschaffenden Künstler, daß er langsam Erarbeitetes mit der künstlerischen Mühelosigkeit des im Augenblick Erlebten zu vereinigen weiß; nur ausnahmsweise beobachtet man den umgekehrten Verlauf, also den, daß der Redner ein ursprüngliches Erleben durch nachträglich hinzutretende Begriffe rechtfertigt. Jedenfalls muß beim Sprechen (wie beim Musizieren) immer neu geschaffen, mindestens aber durch die Lebhaftigkeit der eigenen Anteilnahme der Eindruck erweckt werden, als ob der Gedanke erst jetzt entstehe. Zum Schaffen und Nachschaffen gehört ferner ein Vorausdenken, das dem Hörer erspart bleibt: der Redner beschäftigt sich, während er einen Satz spricht, bereits mit dem nächsten; der Orchesterleiter ist mit seiner Zeichengebung dem Eintreten der Wirkung immer voraus. Und natürlich muß der Redner wie jeder Künstler die Technik seines Gebiets beherrschen. Hierüber brauchte nichts gesagt zu werden, kämen nicht arge Mißverständnisse vor. Gegen eine verbreitete Fehlauffassung ist zu bemerken, daß Redefertigkeit und Redewilligkeit, im Zeitalter des Rundfunks bedauerlich angeschwollen, keineswegs die Eignung erweisen. Wir wissen von ausgezeichneten Rednern, daß sie ungern sprechen und Hemmungen zu bekämpfen haben, wir merken bei ihnen, wie bei manchen großen Dichtern, daß sie im geselligen Verkehr das Wort ungeschickt handhaben. Es kommt auch nicht auf Glanz und Wohllaut der Stimme an, denn der Redner ist kein Sänger, sondern darauf, deutlich zu sprechen. Wer das nicht von Natur aus kann, muß es eben lernen: aber nicht wenige schreien wie die Lumpensammler und bleiben dabei so unverständlich wie die Straßenbahnschaffner. Das unverständliche Sprechen steht

---

[5]) Außer auf Tassos Wort wird auf die Schlußzeile „An Werther“ angespielt.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0336
gefördert durch die DFG

auf gleicher Stufe mit der unleserlichen Handschrift: es ist eine grobe Unhöflichkeit. Leider ist hinzuzufügen: docti male loquuntur. —

Wir haben schon (S. 307) darauf hingewiesen, daß für das geistige Sein der echten Rede der Hörer genau so unentbehrlich ist wie der Redner. Noch aber bleibt darzulegen, von welcher Art der Anteil des Hörers ist. Cicero und Quintilian, dessen Satz oben (S. 315) angeführt wurde, kennen drei Arten dieses Anteils. Bei Cicero ist zu lesen: „Auf dreierlei Wegen bringen wir den Menschen unsere Meinung bei: entweder dadurch, daß wir sie belehren, oder dadurch, daß wir ihre Neigung gewinnen, oder dadurch, daß wir ihre Leidenschaften erregen." Auf die Arten der Rede verteilt lautet das so: der wissenschaftliche Vortrag wendet sich vornehmlich an denkende Menschen, die Predigt an fühlende, die politische Ansprache an wollende. Da der Redner indessen es immer mit lebendigen und wirklichen Menschen zu tun hat, so greifen die Kreise ineinander. Der ist kein guter Professor, der das kleinste Flämmchen Begeisterung in den Hörern mit dem Staubtuch seiner Gelehrsamkeit erstickt, und der ist ein gar schlechter Prediger, der die Vernunft außer Acht läßt. Schließlich der Volksredner. Ohne die Fähigkeiten des geborenen Lehrers würde er niemals eine Rede halten können, die Kern und Kraft besitzt, würde er vielleicht überreden, aber nicht mit guten Gründen überzeugen können. Da ihm kein Zwangsrecht über die Gemüter zusteht, muß er klar machen, was er für richtig hält. Nun aber nicht in der Art des Dozenten, der seine Hörer veranlaßt, mit ihm zu denken, bis schließlich das Ergebnis herauswächst, sondern so, daß er von Behauptung zu Behauptung sicher fortschreitet. Bietet er der Masse doch einmal eine Überlegung an, die nur durch eigenes Denken zu erfassen ist, dann tut er es zu dem Zweck, daß die Einzelnen in den Stand gesetzt werden sollen, die ihnen abverlangten Entschlüsse nachträglich vor sich selber zu rechtfertigen. Ähnlich steht es mit den vom Massenredner beabsichtigten und erzielten Gemütserregungen. Während sie in anderen Künsten selbständigen Wert besitzen, sollen sie sich hier zu einem Willensvorgang verhärten. Der Redner muß deshalb wissen, welche Gefühle am sichersten das Handeln in Bewegung setzen; will er die Menge in eine bestimmte Richtung treiben, so muß er eine Witterung dafür haben, wann und warum der Durchschnittsmensch diese Richtung einzuschlagen pflegt.

Der Hörer selber kann sich — wie gegenüber jeder künstlerischen Darbietung — angemessen oder unangemessen verhalten. Er tut dem Redner unrecht, wenn er etwa nur darauf achtet, ob die Mitlauter einwandfrei gebildet werden, und vom Inhalt überhaupt nichts aufnimmt; freilich kann eine schlechte Aussprache selbst den gutwilligen Zuhörer so stören, daß die Aufmerksamkeit empfindlich beeinträchtigt wird. Immerhin sind solche Fälle selten und hier nicht zu erörtern. Was da-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0337
gefördert durch die DFG

gegen beachtet werden muß, das sind jene Verschiedenheiten im Verhalten, die sich aus der Größe der Gruppe ergeben. Lauschen nur drei Personen dem Redner, so ist die Stimmung anders, als wenn fünfzig oder gar tausend beisammen sind. Innerhalb der kleinsten Gruppen spinnen sich Fäden von jedem Einzelnen zum Redner, bei einer mittleren Zahl tritt schon die Gruppe als solche in ein Verhältnis zu ihm, bei der Masse hingegen sind die Innenbeziehungen der ihr zugehörigen Einzelnen zueinander am wichtigsten. Hieraus ergeben sich Unterschiede in der Tonart der Rede. Sie kann im ersten Fall sehr persönlich und herzlich sein; im zweiten Fall gilt es, an den Gedanken diejenigen Eigenschaften herauszuheben, die auf die einen und die andern in dieser Zuhörerschaft überzeugend wirken, solche Gefühle und Willensrichtungen in Tätigkeit zu setzen, die bei den meisten Gruppenangehörigen als vorhanden anzunehmen sind. Gegenüber einer Masse jedoch kommt es darauf an, die sehr verschiedenartigen Hörer so zu verschmelzen, daß sie einheitlich den Forderungen der Rede gerecht werden. Die Vielen müssen gewissermaßen zu einer geschlossenen Persönlichkeit werden, die natürlich an Feinheit und Tiefe des Denkens sich nicht mit einer durchgebildeten Einzelperson messen kann. Eine geistige Pegelsenkung in dieser aus tausend Köpfen bestehenden Person läßt sich nicht leugnen, sie bedeutet aber nicht dasselbe, wie wenn beispielsweise von den tausend Einzelmenschen der gleiche Geldbetrag erhoben werden soll. In diesem Falle nämlich müssen sich alle nach dem Ärmsten richten, im Hinblick jedoch auf die seelische und geistige Höhe kann der Unterste gelegentlich emporgerissen werden. Die Volksrede entspricht einem Bühnenbild, das auf weite Entfernung wirken soll, sie vereinfacht, zeigt große, ja grobe Züge, und sie kann dabei in ihrem Stil ebenso kunstgerecht sein wie ein Schmuckbildchen in dem seinen.

Unter einem neuen, der Ästhetik vertrauten Gesichtspunkt erscheint der Zuhörer, sobald man Art und Grad seiner Einfühlung in den Redner prüft. Mancher fühlt sich ein bis zur Selbstvergessenheit. Er erlebt den Redner sozusagen in der ersten Person: die Grenze zwischen Ich und Du ist kaum noch spürbar. Dies geschieht am ehesten bei einem glühend verehrten Redner: der kann schließlich wie Garrick mit dem Aufsagen des ABC zu Tränen rühren, wenn er nur selber davon ergriffen scheint. Ein anderer Hörer versteht die Gedanken und Absichten des vor ihm Stehenden als die eines fremden Menschen; er erlebt ihn in der dritten Person: „jetzt spricht er aufrichtig, jetzt sucht er etwas zu verbergen." Die dritte Möglichkeit ist die, daß der Redner gar nicht in das Bewußtsein des Hörers tritt, weil die Sache alle Kräfte an sich zieht. Bei wissenschaftlichen Vorträgen darf in der Tat der Sprechende zum unmerkbaren Vermittler der geistigen Sachverhalte und der Hörende zu ihrem unmittelbaren Empfän-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0338
gefördert durch die DFG

ger werden. Indessen, das ist nicht die echte Rede, die den Rang eines Kunstwerks beanspruchen darf. Für sie ist vielmehr ein wesentliches Merkmal, daß die gestaltende Persönlichkeit in und mit dem Wortgebilde lebendig bleibt. Zieht man zum Vergleich das dramatische Selbstgespräch heran, so tritt die Eigentümlichkeit der Rede in ein noch helleres Licht. Schiller verschwindet hinter Wallenstein, und der Darsteller spielt nicht sich selber, sondern einen Feldherrn; während der Dichter sich aufspaltet in die Figuren seiner Einbildungskraft, und der Schauspieler sein Selbst verleugnet, bejaht der Redner sein Ich mit jedem Wort, das er spricht. In der großen Rede wachsen der Schaffende und das Geschaffene so zusammen, daß das Werk den Schöpfer in seiner vollen menschlichen, geschichtlichen, völkischen Besonderheit enthält. Denn der Redner trägt die Rede nicht wie der Rücken Lasten, sondern wie das Antlitz Züge trägt. Um es in der Ausdrucksweise einer philosophischen Fachsprache zu sagen: das Konjekt läßt sich hier nicht vom Subjekt trennen.

Zur künstlerischen Würdigung einer Rede reicht daher der ästhetische Formensinn nicht aus. Wer nur Empfänglichkeit für das Technische hat, versteht eine Rede so wie der Kopist ein Gemälde, das heißt: in allen Einzelheiten bis zum letzten Tüpflein. Aber w i r verhalten uns anders. Wir ergreifen das Ganze des Menschen und die Sinneinheit seiner Leistung, und zwar — was das Entscheidende ist — das eine im andern. Philosophische Ausleger bezweifeln diese einfache Feststellung. Sie meinen, der lebendige Einzelmensch und das künstlerische Geistgebilde seien wesensmäßig so verschieden, daß sie nie ineinander sein könnten. Eine solche Auffassung hat ihren Grund nicht in den Tatsachen, sondern in der Enge des begrifflichen Denkens. Wahr ist vielmehr, daß die Erkenntnis eines fremden Ich auf Widerstände stößt und vor einem undurchdringlichen Rest halt machen muß; wahr ist ferner, daß ein geistiger Zusammenhang ebenso erfahren werden kann wie das Aufkommen und Verschwinden eines Gewitters. Und das bedeutet: zwischen der einzelnen Gegebenheit eines Redners und dem allgemeinen Kunstsein einer Rede ist der Gegensatz nicht so stark, daß er nicht zu überbrücken wäre. Er wird überwindbar, da einerseits das Streben nach restlosem Verständnis an der Unergründlichkeit des Fremdichs scheitert und nun beim Werke Hilfe sucht, und da andererseits der geistige Sachverhalt, wie er im Werk sich ausformt, dem einfachen Erleben zugänglich ist. Ständig werden wir vom persönlichen Mitfühlen auf sachliches Begreifen hingelenkt und zurückschwingend vom geistigen Gehalt auf die ihn tragende Menschlichkeit.

Diese Bewegung wohnt dem Kunstsein überhaupt inne. Wenn man sie mit dem Einwand leugnet, zwischen Unvergleichbarem könne keine Beziehung walten, so übersieht man, daß eine ähnliche Beziehung sogar

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0339
gefördert durch die
DFG

in der naturwissenschaftlichen Welterklärung anerkannt wird. Freilich werden hier die Erscheinungen nicht auf persönliche Kräfte zurückgeführt, aber doch jedenfalls auf eine der Erfahrungswirklichkeit ganz fremde Ordnung. Der Chemiker scheut nicht vor der Behauptung zurück, der Stoff hier, den wir allesamt nur sehen, tasten, schmecken, riechen, sei gleichzusetzen mit einer Formel; der Physiker mutet uns zu, zwei völlig verschiedene Vorgänge als Formen derselben Energie anzuerkennen. Haben die Künstler dann nicht das Recht, aus einer Landschaft Feen hervorzulocken, den behauenen Stein für ein tanzendes Mädchen zu erklären, rhythmische Klangverbindungen als Trauer oder Jubel auszugeben? Solche Beziehungen stehen an Wirkung und Wert hinter denen der Naturwissenschaft nicht zurück. Im Gegenteil: sie sind viel enger und überzeugender als jene anderen. Die Rede ist demgemäß Kunst durch die Verschmelzung einer persönlichen Wirklichkeit mit einem überpersönlichen Gehalt; dieser ihr Gehalt erhebt sich nicht wie ein Berg über dem Boden der Persönlichkeit, sondern ist wie eine unterirdische Grotte in ihn eingeschlossen.

Noch durch ein anderes Wesensmerkmal gehört die Rede zur Kunst. Am unverhohlensten unter allen Künsten bekennt sie sich als Mitteilung — Mitteilung im gesteigerten Sinn des Wortes, denn sie ist nicht nur für die andern bestimmt, sondern auf die andern angewiesen. Den persönlichen Kräften des Redners strömen die des Hörers entgegen — man darf in der Einzahl sprechen, da selbst die größte Masse zur Einheit der Person zusammengeschweißt werden kann. Diese Vereinigung des Drinnen mit dem Draußen, diese zauberische Gemeinschaft hebt die Rede aus dem Bezirk der ästhetischen Gebilde in das Reich der Kunst. Hiermit greift sie in unser Leben ein. „Man kann der Beredsamkeit", so schrieb Sulzer im Jahre 1772, „den ersten Rang unter den schönen Künsten nicht absprechen. Sie ist offenbar das vollkommenste Mittel, die Menschen verständiger, gesitteter, besser und glücklicher zu machen." Das klingt recht altfränkisch. Dennoch steckt die noch heute, weil allzeit gültige Wahrheit darin, daß die Rede stärker als jede andere Kunst zu wirken vermag. Wem das Schicksal alle gute und vollkommene Gabe des Redners verlieh, dem gab sie die Macht, der Menschen Seelen aus dem Schatten in die Sonne zu führen.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0340
gefördert durch die
DFG

Faust und die Sorge

Von

Helene Herrmann

In seiner Basler Festrede auf Goethe[1]) erwägt Andreas Heusler auch Goethes Verhältnis zum Tragischen. Er urteilt: „An einem Menschen dieses Gleichgewichts scheitert jeder Versuch, ihn zur tragischen Gestalt umzudeuten. Seine Dichterphantasie schwingt wohl auch ins Tragische aus; aber die Achse seines Lebensgefühls bleibt die Versöhntheit mit dem Menschenlos. Wie er selbst sagt: ‚Sowie Ausgleichung möglich wird, schwindet das Tragische'. Und Goethe g l a u b t an Ausgleichung".

Selbst diese Formulierung, die eine tragische Naturanlage Goethes streng verneint, leugnet doch nicht zugleich einzelne Werke tragischer Färbung, sowenig es eine andere Ansicht tut, die gerade Goethes Spätzeit durch ein Schwinden tragischer Lebensempfindung charakterisiert sieht, weil überwindende und damit ausgleichende Entsagung zutiefst ins Leben des alten Goethe aufgenommen sei. Auch sie räumt ein, daß bis zuletzt tragische Erschütterungen, gleich Erdstößen, die weisheitsvoll beruhigte Seelenhaltung durchbrachen und daß dies Momente hoher Dichterkraft gewesen sind.

Unsere Erörterung gibt einen solchen Blick ins Unerbittliche, ohne den die Versöhntheit mit dem Menschenlos nicht wäre, was sie ist: Zuversichtgebende Kraft dessen, der — wenn auch nur auf Augenblicke — das vernichtende Gesicht des Lebens ertragen hat, weil er vermochte, es groß zu sehen.

Gleich neben dem Liede des Lynceus, der Essenz Goetheschen Lebensglücks, steht jene Szenenfolge, in der das zerstörende Element als unerläßlich empfunden und zum Mythos verdichtet ist: die Szenen, in denen die Sorge erscheint, und was dem unmittelbar folgt.

Der allegorische Sinn der Sorge ist von ihren Deutern eingehend erörtert worden. Die Frage: Wer siegt? Faust oder die Sorge? steht ihnen im Vordergrund. Uns ist vor allem die Erkenntnis wichtig: hat sich das Unversöhnbare Goethe hier gestellt und in welcher Gestalt? Deshalb dürfen wir uns nicht begnügen, den Gehalt der Szene gedanklich zu deu-

---

[1]) Schweizer Monatshefte, Elfter Jahrgang (1932), S. 596.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0341
gefördert durch die DFG

ten: ebenso wichtig muß es uns sein die Schauer zu fassen, die über ihr lagern, und die von Replik zu Replik wechselnden Gewichte im Kampf der Mächte müssen wir suchen nachzuwägen. Dann werden wir den Sieg, wenn es einer ist, so ansehen können, wie im dramatischen Gefüge Sieg angesehen sein will, zugleich mit allem, um dessen Verlust er erkauft ist.

Die schicksalschwere Stimmung setzt schon ein in der vorangehenden Szene. Sie beginnt mit dem Gefühl der Schuld, wenn Faust nach der Klage des Lynceus über die Zerstörung von Hüttchen und Kapelle des alten Paares die Worte spricht: „mich, im Innern, verdrießt die ungeduld'ge Tat".

Zum anderen Male hat Faust erfahren, daß die Erfüllung seines Dranges Menschenopfer kostet. Auf der Jugendstufe kostete sie Gretchens Frieden und Leben, nun auf der Stufe des „Schöpfungsgenusses von innen" kostet sie wieder anders still begnügter Wesen Frieden und Leben. Er hat nicht nur dem Werke, das Menschen beglücken soll, wie es Herrschermuß ist, andrer Menschen Lebenskraft geopfert, er hat das fromme Dasein ausgelöscht, einzig der Ungeduld seines Herrscherblickes zu Liebe, der auf's künftige Werk zu sehen verlangte.

Und die bange Stimmung wächst, wenn Mephisto und die Gesellen ihr Tun berichtet haben und er ihren Golemgehorsam schilt, sie spricht drohend aus den Chorworten der Gesellen:

„Das alte Wort, das Wort erschallt:
Gehorche willig der Gewalt!"[1a])

Als nun Faust allein bleibt, verschwindet scheinbar jede Regung der Reue; angerührt vom Schauer der einfallenden Nacht, spricht er nur von dem, was ihn umgibt, als Landschaft, als Stunde; aber diese Schilderung atmet doch aus, wovon er schaudert:

„Die Sterne bergen Blick und Schein,
Das Feuer sinkt und lodert klein;
Ein Schauerwindchen fächelt's an,
Bringt Rauch und Dunst zu mir heran".

Etwas Beängstigendes geht von diesen Schilderungen erlöschenden Lebens aus, von diesem beseelenden Ausdruck, vor allem von dem zugleich intimen und bangen Verkleinerungswort „Schauerwindchen". Dann aber geht der nächste Vers den Weg vom äußeren Lebenszustand zum Bewußtsein des inneren, vom Bild der Zerstörung zur Reue des Zerstörers: „Geboten schnell, zu schnell getan!" Tief ist die Pause, die

---

[1a]) Die Faustzitate hier wie überall in dieser Abhandlung nach Erich Schmidts Faustausgabe: Goethes Sämtliche Werke, Jubiläumsausgabe (Cotta), Bd. 13 und 14.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0342
gefördert durch die DFG

zwischen diesem Vers und dem vorhergehenden liegt — darin ist alles, vom Wort freilich verschwiegen. In dieser Pause spannt es sich dramatisch. Die auf sie folgenden Worte sind es, die den Schauer deuten — als Reue des Täters. Und nun er so ins Bewußtsein getreten ist, nun scheint es, als zöge der Sprechende die geisterhaften Gewalten aus dem Raum herauf und zu sich hin.

Die bange Frage: „Was schwebet schattenhaft heran?“, die diesen Monolog schließt, empfängt gleichsam Antwort vom Einsatz der folgenden Szene durch die eintönigen gleichförmigen Sätze der heranschwebenden grauen Geschwister[2]).

„Ich heiße der Mangel“. „Ich heiße die Schuld“.

Sie sind nicht als Antwort zu Faust gesprochen, sie klingen nur halbverständlich an ihn heran, und doch greifen sie in die letzte Frage seines Selbstgesprächs wie Ring in Ring. Auch das beängstigt: wie hier geantwortet wird und nicht geantwortet.

Die bildhafte Vorstellung der grauen, schwebenden Schatten und die Art ihrer Rede steigern wechselseitig den Eindruck des Geisterhaften, des lautlosen Kommens und Gehens.

Die Redeform ist völlig eintönig. Von den gleichmäßig gebauten Wechselgesängen geht Beängstigung aus. Dreimal setzen sie neu ein, jedesmal folgt auf ein erst vier-, dann dreimaliges Erklingen der Einzelstimmen ein chorisch gesprochenes Verspaar, das die ganze Versgruppe zur Einheit schließt. Beim zweiten Mal löst sich eine Stimme, die der Sorge, aus dem Kreis, ihr gehört diesmal jenes Verspaar allein, dessen Reim rückwärts greift auf die genau gleichen Klänge der ersten Chorverse (ein — 'nein — hinein — ein)[3]). Dann verstummt sie, die besondere Rolle der Sorge ist durch diese Veränderung angedeutet. Und weiter klingt es eintönig bei den Versen, die das Wegschweben der Geister malen. Der letzte Vers in der dritten Gruppe: „Ganz nah an der Ferse begleitet die Not“, empfängt sein „düsteres Reimwort“ erst im letzten Vers der ganzen Szene — die sonst paarigen Chorzeilen haben sich an dieser Stelle um den einen sinnschweren vermehrt: „Da kommt er, der Bruder, da kommt er der ––––– Tod“. Dieser Vers weist hinaus über die Szene ins Ferne, und Ferne öffnet gleichsam ihren Raum, ja, es ist als würde alles zu Raum, wehend und weit. Den gleichgebauten Sätzen folgt zuletzt nur noch ein Tropfen und Fallen von Worten gleichen Klanges: „Dahinten, dahinten! von ferne, von ferne.“ Alles mündet zuletzt in das eine Gefühl naher Endschaft, und dies hebt endlich der Name ins

---

[2]) Auf das Gleitende der Rhythmik weist hin Margarete Bressem, Der metrische Aufbau des Faust II. Berlin 1931. German. Studien, Heft 105, S. 47.

[3]) Siehe dazu Bressem, S. 48.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0343
gefördert durch die DFG

Bewußtsein: Tod. Die einzigartige Klangfolge erst gibt dem luftigen, dem körperlosen Bau der Szene die leise Gewalt des Grauens.

Wieder wechselt der Schauplatz. Es ist bedeutsam, daß das magische Geschehen allein voranging, daß wir es erst dann als seelischen Eindruck des Menschen miterleben. Faust ist allein im Palast. Seine ersten Worte durchweht noch gleiche Bangnis. In jeder Zeile ist auf andere Weise Gefühl des Unerklärlichen, zunächst vom Sichtbaren her: „Vier sah ich kommen, drei nur gehn", dann vom Hörbaren: „Den Sinn der Rede konnt' ich nicht verstehn". Unsicherheit lebt in der Wortwahl dieses Verses: „Es klang so nach, als hieß' es — Not". Dann aber erkennt und benennt das Bewußtsein den Eindruck: „Es tönte hohl, gespensterhaft gedämpft". Hier nun liegt ein Einschnitt: es beginnt das eigentliche Kampfspiel, auf das alles bisher nur als schwere Spannung vorbereitet hat. Indem der Augenblick dem großen Menschen bewußt wird, als Schicksalsdruck über seinem Haupt, regt sich notwendig der Gegenwille in ihm, und damit steht ein Spieler auf der Bühne, indes der andere noch verhüllt im Schatten wartet.

Zuerst erscheint dieser Gegenwille noch als Gefühl der Gehemmtheit: „Noch hab' ich mich ins Freie nicht gekämpft". Dann aber bricht er als leidenschaftlicher Wunsch heraus, als Wunsch, vor der Natur zu stehen, nicht mehr als Magier, schöpfend aus verborgenem Zauber, sondern vor ihrer klar erschienenen Gestalt als ihr Ringer und Bezwinger, mit reinen Menschenkräften des Erkennens und Bewirkens: „ein Mann allein".

Das ist Prometheussinn. Doch nicht der auflehnend-herrschaftsfeindliche der Jugend, vielmehr der gesammelte des Pandora-Prometheus, der Sinn des tätigen Menschenvaters, des Kulturschöpfers, des Licht- und Feuerbringers:

„Der es entzündete,
Sich es verbündete,
Schmiedete, ründete
Kronen dem Haupt".

Alles was im reifen Goethe tiefere Sinngebung des Aufklärerwillens[4]) ist, der sein Jahrhundert zeichnete, nährt in diesem Augenblick den Willen seiner Gestalt.

---

[4]) Von diesem Wort muß man freilich fernhalten, was wir damit zu verbinden pflegen an Vorstellungen geheimnis- und gestaltfeindlicher Zergliederungslust und flacher Nutzsucht voreiligen Verstandes. Ging doch Goethes ehrfürchtiges Ahnen von jeher aus von der Vorstellung gestalthaltiger Natur als des Zieles und der Grenze unserer Erkenntnis und wurde aufs wundervollste darin bestätigt durch die Begegnung mit der Naturidee griechischen Geistes, und war doch sein Wirkungswille immer ideenbewegt, nie bloß zweckgebunden.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0344
gefördert durch die DFG

Doch — dies darf, spricht man vom Aufklärerwillen, nicht vergessen werden — einzig deshalb gewinnt er diesen Nachdruck, weil Faust wie sein Schöpfer jetzt beides in sich hält: das prometheisch Zielklare und das ahnende Grauen des Magiers. Eben, da ihm sein Verlangen als Wunsch deutlich geworden ist: „Stünd' ich, Natur, vor dir ein Mann allein ...", eben da steigt auch der Schauder wieder auf: „Nun ist die **Lu**ft von solchem Spu**k** so voll, daß n**ie**mand w**eiß**, wie er ihn m**ei**den soll". (Die wechselnden Klangfarben der Vokale an den Tonstellen malen diesen Schauder und das Ringen dagegen.)

In den folgenden Versen stehen die Worte: Tag, klar, vernünftig, junge Flur, den Worten: Traumgespinst, verwickelt, Nacht Aberglauben, umgarnt, so gegenüber, daß aller Wert bei dem Hellen und Vernünftigen liegt. Doch diese Wertung ist nicht zugleich ein Niederzwingen des Bangens, das vielmehr sich steigert in den gleichgeformten, zuerst selbst gleichtönigen Sätzen: „Es eignet sich, es zeigt sich an, es warnt". Und ergreifend bezeugt das eine Wort: „verschüchtert", wie er gekostet hat von der Angst des Unbekannten, die ein nur prometheisches Aufklärertum verleugnen würde. Und ebenso das „Erschüttert", mit dem die szenische Anmerkung den Ton von Fausts Frage ins Dunkel hinein zeichnet: Er fühlt den Gegner schon im Raum, ehe der noch aus dem Schatten tritt. „Ist jemand hier?" Mehr müssend diesmal als wollend ist er aufs neue Beschwörer, der das Stumme zwingt, Rede zu stehn. Der Dämon antwortet: „Die Fr**a**ge fordert **Ja**!" Diese hauchende Antwort, der stille Nachdruck des gleichen Lautes an den zwei stärksten Tonstellen, die geheimnisvoll-ironische Wortwahl geben mit dem ersten Mundöffnen schon das „Wie" dieses Schadenwesens, das vor allem e i n s ist: unangreifbar.

Dieser Zug verkörpert sich in den ersten Entgegnungen, die noch im gleichen (jambischen) Maße mit der Anrede Fausts verlaufen[5]), vor allem in der eigensinnigen Wortkargheit: „Bin einmal da", „Ich bin am rechten Ort", die wie ein boshaft gewolltes Vorbeiantworten sind an der Frage: „wer bist denn du?" und am Befehl: „Entferne dich!" Den Übergang zu einer ganz eigenen dämonischen Wesensoffenbarung bildet dann das Einsetzen der fallenden Rhythmen[6]), die nun seine Rede von der Fausts abgrenzen. Sie hat den einen bohrenden, quälenden, beharrenden Ton — ein fortsingender „Hymnos desmios".

Die Monotonie, die das geistige Wesen dieses Dämons ist, der keine andere Lebensform hat als das schattenhafte Nichtweichen, bestimmt jedes Ausdrucksmittel: neben dem fallenden Maß die ermüdend aushallenden

---

[5]) Siehe Bressem, S. 48.

[6]) Ebenda: Wechsel von steigendem zu fallendem Rhythmus. Vgl. die Ausführungen auch für das Folgende.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0345
gefördert durch die DFG

Versschlüsse, die fast unveränderte Reimstellung, die verbindungslos gereihten gleichgebauten Sätze. Wie verläuft nun nach solchem Einsatz dieser so großartig beginnende Kampf? Dreimal setzen Rede und Gegenrede neu an, in steter Steigerung; Steigerung geht davon aus, daß die allmählich wachsende Erregung des Menschen anprallt gegen ein Unveränderliches. Die erste und einzige Frage an Faust: „Hast du die Sorge nie gekannt?“ ruft ihn zur Besinnung darüber, wie frei von ihr er bisher gelebt habe, fast so, als machte Erinnerung daran ihn wieder unbekümmert. Gegenüber der Bangnis, die bisher die Szene stimmte, sind die nächsten Verse Fausts mit wachsender Freiheit gesprochen, bis er völlig gelöst erscheint vom Bann des Grauens und der klare Wille gipfelt in den Worten: „Er stehe fest und sehe hier sich um;

Dem Tüchtigen ist diese Welt nicht stumm“.

Eine ganz neue Seite aber des prometheischen Aufrührertums ist die Abkehr von allem Überweltlichen, trotz der Anerkennung dämonischen Spuks, das Wurzeln im bekannten Erdenkreis. Diese Freiheit der Diesseitigkeit hat er neu gewonnen. Hat er sie nicht zum ersten Male g a n z gewonnen gerade im Angesicht des Widerdämons?[7]) Und dieser freigewordene Wille, der nun einen Augenblick die dramatische Führung hat, jubelt auf in den Worten, die Fausts Rede schließen: „Im Weiterschreiten find' er Qual und Glück, Er unbefriedigt jeden Augenblick!“ Da ist der eine Gegner siegreich: der erdsichere. Es ist das alte Bekenntnis zur rastlosen Bewegung und die Kampfansage gegen den zur Ruhe lockenden Augenblick doch in einer neuen kraftvollen Betonung. Denn nicht nur als Genußaugenblick, sondern auch als Tataugenblick, als der des „Erkennend-Ergreifenden“ weist er nun hinaus in die Reihe künftiger Augenblicke — eine erhabene Hybris des Weiterschreitens.

Doch die Gegenstimme scheint nichts vernommen, geschweige Wirkung empfangen zu haben. Als setze sie nur ein, wo sie aufgehört, als sei nichts gesprochen derweile, fährt sie fort, ihre Opfer zu schildern,

---

[7]) Wohl kann man hier der Worte der Paktszene gedenken: „Das Drüben kann mich wenig kümmern ... Aus dieser Erde quillen meine Freuden, Und diese Sonne scheinet meinen Leiden; Kann ich mich erst von ihnen scheiden, Dann mag, was will und kann, geschehn.“ Wie sehr gerade diese Stelle im Bewußtsein des Dichters lebte, als er die letzten Szenen des Werkes schrieb, das beweist ja das oftberufene wortgetreue Anknüpfen an die Verse: „Die Uhr mag stehn, der Zeiger fallen, Es sei die Zeit für mich vorbei“ in V. 11593—95. — Und doch! Es ist keine Wiederholung des Früheren. Jeder wird empfinden, aus welch einem neuen Bewußtsein die ähnlichen Worte das zweite Mal kommen. Damals die Ungeduld des Diesseitshungrigen, der sich durch keine metaphysischen Träume ablenken lassen will vom Durchleben des Hier; jetzt aber die besonnen feste Kunde dieses Hier und das Wissen darum, daß es wirklich alles Unendliche einschließt für den, der den Kreis des Endlichen abgeschritten hat.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0346
gefördert durch die DFG

damit gleichsam dem neuen Opfer drohend: „Wen ich einmal mir besitze, Dem ist alle Welt nichts nütze“. Sie spricht nicht zu ihm, so wenig er zuletzt noch sie anredete; doch mittelbar, gegenbildlich antwortet ihre Schilderung des ewig gehemmten Lebens der seinen des ewig fortschreitenden. Noch einmal aber lagern sich die Gewichte um. Faust antwortet, er will nichts als den Druck abschütteln, und er tut es in fast alltäglicher Rede, die absticht von der großen Sprache der vorigen Verse: „Hör' auf!“ „Fahr hin“, „Unsinn“, „schlechte Litanei“ — es ist Unmut, der aber meint, mit dem Gegner leichtes Spiel zu haben. Aber — zum dritten Mal unbeirrt weitersprechend — vollendet die Sorge die Schilderung irdischer Höllenqual, die zu verhängen sie mächtig ist. Nun erst wird ein vorher schon gebrauchtes Wirkungsmittel ihrer Rede gesteigert: das Hin und Her zwischen Gegensätzen. Bisher verteilten sie sich öfter auf zwei Verse, jetzt rücken sie häufiger in einen zusammen. So malen sie stärker das Sinnlos-widerspruchsvolle des von der Sorge beherrschten Lebens: „Atem holend und erstickend“ — „Nicht erstickt und ohne Leben“.

Zuletzt erst wird die Wirkung der Sorge mit Namen genannt, durch die sie die eigentliche Gegnerin des vorwärtsstrebenden Lebens ist: „Heftet ihn an seine Stelle“, und triumphierend bekennt sich der Schadengeist als Helferin des Verderbens: „Und bereitet ihn zur Hölle“[8]).

Diesem groß aufgebauten Finale kann nun nicht mehr abschüttelnde Überlegenheit erwidern, vielmehr wächst von Zeile zu Zeile Gefühl einer unabwerfbaren Last. Jetzt aber erst richtet sich gegen den neuerwachten Schauder der Magierseele mit voller Kraft der Wille des Erkennend-Ergreifenden auf; das „Doch“ seines Willens:

„Dämonen, weiß ich, wird man schwerlich los,
Das geistig-strenge Band ist nicht zu trennen;
Doch deine Macht, o Sorge, schleichend groß,
Ich werde sie nicht anerkennen“.

Die Energie der zwei letzten Verse steigert sich uns, wenn wir die zwei vorhergehenden nicht überhören. In ihnen liegt, wie mächtig Faust die Gegnerin immer noch weiß. Wer nur unterstreicht, daß er sich ihr

[8]) Mit sorglichster Worterklärung, unter Benutzung aller Stellen aus Goethes Werken, die die Sorge nennen und schildern, und endlich, indem er auch die ganze Überlieferung vor Goethe durchblickt, mit der sich deutliche Zusammenhänge ergeben, hat Konrad Burdach die Bedeutung der Sorge in unserer Szene so erfaßt, sie sei vor allem beschworen als eine Geistesqual, die hemmt und lähmt, und von den Worten aus: „Heftet ihn an seine Stelle Und bereitet ihn zur Hölle“ hat er die Beziehung hergestellt zu den Worten der Paktszene, die dem entgegengesetzten Anspruch Fausts die Formel geben: „Wie ich beharre, bin ich Knecht“ (Faust und die Sorge, Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 1923, Jahrg. 1, S. 1—60).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0347
gefördert durch die DFG

nicht beugt, kommt in Gefahr, dies bis zum letzten Wort der Szene dauernde dramatische Gegeneinander zu unterschätzen, in dem gerade die Wucht des Szenenschlusses liegt. Wir, denen es darum geht, zu erkennen, wie sich der tragische Gehalt der Szene dramatisch formt, müssen betonen, daß es ein schwer errungener Sieg ist, und was Faust in sich niederzuzwingen hat, damit ihm sein „Nein" gelingt. Besiegt gibt der Feind sich nicht. Zum letzten Male spricht er seine Verwünschung, Blindheit anhauchend: „Die Menschen sind im ganzen Leben blind, Nun, Fauste, werde du's am Ende!" — Wir sind an der geheimnisvollsten Stelle der Szene: Was bedeutet dies Erblinden Fausts?

Seine Überlegenheit über die andern Menschen anerkennen diese Worte. Für ihn steht am Ende, was Dauergeschick der andern ist. Die geistige Blindheit des von ihr Besessenen hat die Sorge zuvor so geschildert: „Bei vollkommnen äußern Sinnen Wohnen Finsternisse drinnen". Und genau umgekehrt Faust: „Die Nacht scheint tiefer tief hereinzudringen, allein im Innern leuchtet helles Licht". Darf man nun diese deutliche Gegensätzlichkeit so auslegen, als erleide wirklich nur Fausts Leiblichkeit die von hohem Alter bedingte Wandlung, das geistige Gesicht aber wandle sich nicht, werde vielmehr nur intensiver?[9]) Ist blindes Sehertum, nahe dem Tod, diesem Greis wider Willen des Schadengeistes zum Geschenk geworden, das Gegenteil sehender Blindheit? Oder bedeuten jene Worte Fausts, wie andere Deuter wollten, tragische Selbstverblendung, da er nun bald doch, auf Unendlichkeit verzichtend, einen endlichen Moment als Dauer wollen werde, entgegen seinem bisher unverblendeten Durchschauen aller Illusionen?

Wir meinen, um dieses Motiv zu verstehen, müssen wir zunächst feststellen, daß es auf doppelte Weise bedeutsam ist: einmal als Form, dann als Gehalt. Formal betrachtet bringt es einen erneuten dramatischen Wechsel. Der vorletzte Vers der Sorge mit dem eigenartigen Binnenreim auf helle spitze Laute: **sin**d-bl**in**d steigert die entgegengesetzte Wirkung ihres letzten Verses, der die eigentliche Verwünschung umschließt; dessen dunkle hauchende Laute auf den Tonstellen geben ihm etwas von dem Raunen uralten Schadenzaubers: „Nun, F**au**ste, werde d**u**'s . . .!" Dann aber kommen nach der tiefen Pause die ersten Verse Fausts wie aus einer ganz veränderten Seelenlage — was der rhythmische Wechsel schön ausdrückt und der weit geschwungene Satzbau —, denn die letzten Sätze der Sorge waren von kurzer, befehlender Art. Die neuen Verse sind nur ein Selbstbelauschen, ohne daß noch ein einziger Laut der Verwünscherin gedächte. Die Seele ist nur noch bei s i c h — alleingelassen schöpft sie aus sich neue Kraft. Und aus dieser Selbstversunkenheit steigt die Rede schnell

[9]) Hiergegen auch Burdach a. a. O. S. 15 f.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0348
gefördert durch die DFG

zu Beschluß und Befehl, in knappen Sätzen erst, dann zu dem weitgreifenden Stolz der Verse: „Daß sich das größte Werk vollende, Genügt ein Geist für tausend Hände“.

Ganz haben sich noch einmal die dramatischen Gewichte umgelagert; der Erkennend-Ergreifende steht allein, ohne Dämonenschauder, auf dem Gipfel seines Machtgefühls — das ist der formale Eindruck. Und hier ist es nun an der Zeit, sich dem Gehalt des Blindheitsmotivs zuzuwenden. Wir glauben im Gegensatz zu andern Deutern, daß die Wirkung der Sorge auf das innere Sehen des von ihr blindgemachten Magiers nicht nur eine Steigerung bedeutet, sondern geradezu ein Anderswerden hervorruft, daß diese Wandlung allerdings mit dem Aufhören des körperlichen Sehens zusammenhängt, daß aber anderseits erst von hier aus der Sinn der Blindheit in tiefere Beziehung zur Faustidee tritt.

Wir halten neben die triumphierenden Verse: „Daß sich das größte Werk vollende, Genügt ein Geist für tausend Hände“ eine Stelle aus dem ersten Teil der Tragödie (V. 1566 ff.), die genau das Gegenteil aussagt: „Der Gott, der mir im Busen wohnt, Kann tief mein Innerstes erregen, Der über allen meinen Kräften thront, Er kann nach außen nichts bewegen“.

Das Wort vom einen Geist, der tausend Händen gebiete, scheint die große Dissonanz faustischen Lebens, ja, geistigen Lebens überhaupt aufzulösen in den Triumph des Herrscherbewußtseins.

So bedeutet denn wirklich der Szenenschluß Sieg des einen Spielers, des Erkennend-Ergreifenden, des Prometheussinnes.

Aber dieser Sieg bedeutet auch eine tiefste Gefahr. — Es muß doch etwas zu tun haben mit dem eben noch von Faust berufenen Verhältnis zum Augenblick, wenn unter dem Anhauch des Dämons, der sich rühmt, die andern Menschen in innere Finsternis zu bannen, Faust den Blick ins Außen verliert. Dies Außen, ist es denn nicht immer noch das Blenden der Erscheinung, das was von Augenblick zu Augenblick bald lockt, bald spornt, weil nie der äußere Augenblick ganz dem inneren Drang genügt? Und das Aufhören der subjektiven Augen-blicke (im genauen Wortsinne), ist es nicht das, wodurch der Zwiespalt aufhört zwischen dem Gott im Busen, der die hohen Augenblicke schenkt, und dem Außen, das widerstehend oder enttäuschend sie entwertet — der Stachel und Sporn seines Lebens? Das Erblinden für das Außen ist dramatisches Gegengewicht gegen das neue Sehen nach innen, das keines Außen mehr zu bedürfen meint. Und dem deshalb ein Augenblick vertretend werden kann für die ganze noch unerlebte Reihe der künftigen — eben der Augenblick der Werkvollendung?

Was ist das für ein Werk und damit: was für ein Augenblick? Ist sein innerer Sinn noch wie der der früheren im Streit mit dem Sinn des Draußen? Den Erscheinungen und ihrem Gesetz? Wir nehmen hier voraus,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0349
gefördert durch die DFG

was erst eine spätere Szene bringt — Fausts letzte Vision: Nein, dieses Werkes Idee ist in vollem Einklang mit dem Sinn der schöpferischen Wirklichkeit. Faust wird die ringende und unersättliche Bewegung, die seine individuelle Form war, verstetigen, versachlichen im Ringen einer Menschengemeinschaft um die wachstumhaltige Erde gegen die zerstörerischen Erdkräfte. Damit aber wird sie eins mit eben den aufbauenden Kräften der Welt. Denn auch die Erde regt und rührt ein kräftiges Beschließen, zum höchsten Ziele immerfort zu streben. Es handelt sich, wenn dem Meeresboden das tägliche Dasein abgekämpft werden muß, zugleich darum, Freiheit und Leben zu erobern, entgegen dem Vernichtungswillen zweckloser Elemente, darum, dem heiligen Zeugungs- und Ordnungswillen des dauerhaften Erdgrundes, der segnenden Sonne Beistand zu leisten. Wie es im „Gebet des Parsen" heißt:

„Grabet euer Feld ins zierlich Reine,
Daß die Sonne gern den Fleiß bescheine;
Wenn ihr Bäume pflanzt, so sei's in Reihen,
Denn sie läßt Geordnetes gedeihen."

„Wo sie, ihrer würdig aufgenommen,
Leben wirkt, dem Leben Heil und Frommen."

Gottesdienst des Diesseitsfrommen ist auch das Tun dieser Gemeinschaft am Meeresstrand. So ist die nicht mehr vereinzelte menschliche Bewegung der kosmischen eingeordnet und verbündet. Dies sieht Fausts inneres Auge, und dieser Augenblick ist so, daß er vertretend werden kann, ja muß für alle künftigen. Die innere Schau, die kein Außen mehr ablenkt und verwirrt, hat sein Ewigkeitserz heraufgeläutert. Alles was an diesem Nu dem zeitlichen Wandel gehört, setzt sich Faust sogleich um zu einem Sporn der Dauerkräfte. Er sieht die Flut bis zum Rand des Dammes rasen: „Und wie sie nascht, gewaltsam einzuschießen, Gemeindrang eilt, die Lücke zu verschließen". Auf das der Endlichkeitssphäre angehörende Wort „Gefahr" antwortet der bedeutungsvolle Reim „tüchtig Jahr". Wir wissen, wie tief in den Erdgrund Goetheschen Glaubens dies Wort „tüchtig" seine Wurzeln schlägt, daß es von gleicher Kernkraft ernährt ist wie die Worte „fruchtbar", „dauerhaft", „beständig", „Folg aus Folge". Es steht an unserer Stelle in voller Sinnschwere. Fausts Erlebnis ist das der Beständigkeit irdischer Tage, die dauernden Bestand verbürgt; die Diesseitsewigkeit, die an Stelle des Jenseits trat, hat ihr Sinnbild im Kampf der flutbedrohten Meeranwohner gefunden. So scheint es denn, sein trotziges Wort aus der Titanenzeit: „Aus dieser Erde quillen meine Freuden, Und diese Sonne scheinet meinen Leiden; Kann ich mich erst von ihnen scheiden, Dann mag, was will und kann, geschehn", hat im Gipfelpunkt des „Schöpfungsgenusses von innen" volle Bestätigung. Wäre der

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0350
gefördert durch die DFG

„Faust“ nur Lebensbekenntnis Goethes, so rückten die Worte des „Vermächtnisses“ ganz nahe: „Dann ist Vergangenheit beständig, Das Künftige voraus lebendig — Der Augenblick ist Ewigkeit“. Dann wäre an dieser Stelle eitel Harmonie. Doch das Werk, soviel es aufgesogen hat von letzten Bekenntnissen und Vermächtnissen seines Schöpfers, es ist doch in diesen Szenen vor allem Durchbildung einer von ihm abgelösten Gestalt und ihres sinnvollen Schicksals, und so darf Fausts „höchster Augenblick“ wohl von verwandten Stellen Goethescher Altersdichtung beleuchtet, doch nie von ihnen allein aus verstanden werden. Was hatte Faust erschaut? Den „reinen“ Augenblick sah er, den ideellen Gehalt gleichsam ergossen in Raum und Zeit, als könnte ihm ihr Wandel nichts anhaben. Uneingedenk, daß solches den Sterblichen nicht vergönnt ist, stößt er an die Grenze. Die Antwort auf diese erhabene Hybris ist der Tod.

Es kann nicht zufällig sein, daß diesem Gipfelaugenblick, der alle Vergänglichkeit überschwingt, Szenen vorangehen und daß ihm solche folgen, in denen Vergängnis, wenn irgendwo, wahrhaft a n w e s e n d ist und in denen die ganze Ironie des Lebens sich aufrichtet gegen den in Seeleneinsamkeit Emporgestiegenen.

An diesem einen Punkt seines versöhnlichen Werkes sieht Goethe noch einmal mit ganz anderem, furchtbar einverstandenem Blick, was seinem jugendlich todgeweihten Helden die Seele zerriß: daß die Vernichtung ein unausschaltbares Grundelement des Lebens ist. Festhaftende Bilder haben das schon in uns geprägt, wenn Fausts letzter Hymnus einsetzt.

Mit siegendem Triumph waren aus umlagerndem Dunkel seine Worte hervorgebrochen. „Daß sich das größte Werk vollende . . .“ Und ihm antworten schneidend-ironisch die sinnenhaften Szenenbilder, die dem folgen. Er, der in der Mitternacht gebietend sich aufreckte, steht gleich danach draußen: ein Hundertjähriger, am Pfosten tastend, zum letzten Mal genarrt von der Illusion, das Klirren der Spaten mißhörend als Arbeitsklang seiner Werkleute, verspottet von den Grabgeistern, seine Worte hinaussprechend in die erhabene Einsamkeit seiner letzten Stunde. Noch einmal flüstert der alte Verhöhner, der Verneiner seiner hohen Augenblicke, ungehört seiner Begeisterung die vernichtende Glosse. Wenn auf Fausts triumphierende Worte:

„Es ist die Menge die mir frönet,
Die Erde mit sich selbst versöhnet“ . . .

die Antwort kommt:

„Du bist doch nur für uns bemüht
Mit deinen Dämmen, deinen Buhnen;
Denn du bereitest schon Neptunen,
Dem Wasserteufel, großen Schmaus . . .
Und auf Vernichtung läuft's hinaus.“

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0351
gefördert durch die DFG

Eine tiefere Nacht als die im Palast ist diese fackelbeschienene Mitternacht im Vorhof und in ihr die Nacht des erblindeten Titanen, durchstrahlt von innerem Licht.

Auch in dieser Szene wie in der an ihr mitbildenden Kirchhofszene des „Hamlet“ wird die allgemeine Vernichtung ausgespielt vom nur kreatürlichen Leben gegen den Stolz hohen Lebens, mit verspottend-banalem Singsang:

„Nun hat das tückische Alter mich
Mit seiner Krücke getroffen;
Ich stolpert' über Grabes Tür,
Warum stand sie just offen!“

Doch stehen im „Hamlet“ die zynischen Vorstellungen von der Verwesung Cäsars und Alexanders als Gipfel allgemeinen Nichtigkeitempfindens nur im Bewußtsein des Prinzen; in unserer Szene ist es der Heros selbst, noch lebend, noch im getäuschten Machtgefühl, zu dem schon vor unseren Augen die Verwesung emporlauert. Der Hohn der Vernichtung ist unvergeßbar versinnlicht in Rhythmen und Klängen.

Wenn Faust dann nach seinem letzten, alles überfliegenden Aufschwung stirbt, breitet sich plötzlich Feierlichkeit durch den Raum, den eben noch das höhnische Gekicher und dann die machtvolle, entrückte Stimme füllten, und wandelt völlig die Sprache der Zurückgebliebenen mit einer Kunst der Stilisierung, die man von je bewundert hat.

Selbst Mephisto, dem doch das Nichts Heimat ist und Element, fröstelt es einen Augenblick, wenn so Großes vorgeht, und wie in schauernder Befremdung kostet er Sinn und Klang des Wortes „Vorbei“:

„V o r b e i ! ein dummes Wort.
Warum vorbei?
Vorbei und reines Nicht, vollkommnes Einerlei . . .
Da ist's vorbei!“

Noch einmal spötteln die Grabgeister über das schlechte letzte Haus jedes Sterblichen, wenn sie den Leichnam betten; aber bei ihrem Wechselgesang schweigt Mephisto, und dieses Schweigen, bevor er sich zu Besitzergreifung und Höllenzwang aufreckt, gibt uns die Stunde ganz zu fühlen.

So ist denn Fausts letztes tatwilliges Bekennen zum Sinn der Erde umschlossen von Bildern der sinnlosen Vernichtung. Das sind nicht nur reine Kunstmittel, die durch Kontrastwirkung den menschlichen Geistes- und Willensaufschwung noch steigern, obwohl sie auch das bewirken. Sie sind durchaus Vergegenwärtigung der Vernichtung, des Verderbens als etwas Metaphysisch-Mächtigen gerade im Angesicht des für diese Stunde aufgesparten menschlichen Gipfelschwunges.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0352
gefördert durch die
DFG

Hier war ein tragisches Gefühl des ganzen Lebens bildend, ein Gefühl, für das menschliche Größe und das Unerbittliche des Schicksals einander nicht ausschließen, vielmehr eine geheimnisvolle Anziehung aufeinander ausüben.

Gerade deshalb aber versagen wir unser Ohr einer Auslegung der Szene, die in allen Äußerungen Mephistos nichts Zutreffendes findet, sondern nur die einseitig irrige Ansicht des Chaos-Dämons[10]). Uns scheint die Vision Fausts nicht geringer, wenn das Vernichtende, das wirklich da ist in allem Leben, das „Nein" des Todes dazu spricht. Vielmehr ermißt sich eins am andern, des Menschen Schöpfergeist an des Lebens Vernichtungskraft. Freilich: daß es der letzte, schlechte, leere Augenblick sei, den Faust festzuhalten wünschte, das ist der Irrtum von Mephistos Blindheit, der das, was Idee ist an diesem Augenblick, nie begreifen kann.

Wenn wir aber den tragischen Gehalt der Szene betonen, so stimmen wir ebensowenig einer Ansicht zu, die darin ein Gericht sieht über die letzte Entwicklung des Faustischen Strebens. Man hat in den Gegensätzen, die die Szene im „Vorhof" spannen, die Verwerfung von Fausts naturbezwingendem Streben sehen wollen, einen Beweis für die Verwerfung des Fortschritts, dieses notwendigen Ergebnisses „logozentrischen" Glaubens durch das „biozentrische" Weltgefühl Goethes: „den ‚höchsten Augenblick' seines Ingenieursieges über die Natur genießt Faust, ergötzt vom Geklirr der Spaten, die in Wahrheit sein Grab ausheben. Diesem größten Symbol, mit dem ein Dichter den Sinn des ‚Fortschritts' deutete..."[11]).

Gewiß ist die Grenze hier betont; sie ist gesehen mit schneidend hartem Blick, hart auch gegenüber jenem klar-vernünftigen Willen, der es mit den unberechenbaren Mächten der Erde aufnimmt, und für diese Begrenzung ist der Irrtum des Blinden ein großes Sinnbild. Doch groß nur darum, weil es sich eben nicht um einen vermeidbaren menschlichen Irrweg handelt (und ein solcher ist ja für den Deuter der Stelle der Fortschritt), sondern um das unvermeidbare Vermessen, das jede Art Einwirkung des Menschen auf das Außen darstellt, weil das *δεινόν* des Menschengeistes seine notwendige Schranke findet.

Und „Ingenieursieg"? Wir sahen, in welchem Sinne Faust sein Meeresreich erobert: im tiefsten Gehorsam gegen den Geist der Natur, sofern sie aufbauend ist und „Geordnetes gedeihen läßt", im Geist seiner Sonnenaufgangsterzinen und jenes erhabenen Unwillens in den Versen der Hochgebirgsszene:

---

[10]) H. Rickert, Goethes Faust, Tübingen 1932, S. 427 f.

[11]) W. Deubel in seinem bedeutenden Aufsatz: Goethe als Begründer eines neuen Weltbildes, Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft 17, 1931, S. 46.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0353
gefördert durch die DFG

„Sie schleicht heran, an abertausend Enden,
Unfruchtbar selbst, Unfruchtbarkeit zu spenden ...
Was zur Verzweiflung mich beängstigen könnte!
Zwecklose Kraft unbändiger Elemente!“

Und wie sollte auch der Faust, der durch die griechische Offenbarung gegangen, der Arkadien erlebt und den heiligen Sinn gesunden, reinen Wachstums angebetet hat, wie sollte er als nur fortschrittslüsterner Ingenieur an sein Werk gegangen sein? Das Ziel des Prometheus-Faust ist nicht wie das des technischen Fortschritts zweckhaft gedacht, sondern ideenhaft erlebt. —

In einem Gegeneinander wahrhaft gleichgewichtiger Kräfte formt sich der tragische Gehalt der Szene — Sieg und Unterliegen einer hohen Seele. Nach diesem kurzen Blick ins Unerbittliche aber kehrt Goethe schnell zu seiner milden Weltsicht heim, die im „Stirb und Werde“ steigernde Entfaltung der Wesen sieht, sanft emporgezogen von der allmächtigen Liebe, „die alles bildet, alles regt“. Zu dem also, was den „Faust“ als Ganzes zu einer Dichtung des Humanismus macht und damit zu einem ausgleichenden, im Kern untragischen Werke. Aber der Augenblick eines tragischen Weltgefühls ist doch dagewesen.

Noch eine Frage bedarf der Beantwortung. Wenn Goethe im hohen Alter das Hindernd-Dämonische neben dem Fördernd-Dämonischen sichtbar wurde unter der Decke des Lebens, wenn er es immer da nahe weiß, wo der schöpferische Mensch eben seine Vollendung erreicht, und er also auch seinem Faust einen solchen Widersachergeist das Ende künden läßt — warum und womit bewirkt das gerade der Dämon der Sorge? Daß er sie als letzte Versuchung besteht, er, der Unaufhaltsame, schwer ringend ihren „an die Stelle heftenden“ Zauber besiegt und nun doppelt heftig vorwärts drängt zu seinem Werk — das ist alles begreiflich. Weshalb aber erfährt er dann doch ihre Macht im Augenblick des Scheidens, weshalb verhängt sie ihm gerade die, wie wir meinen, zugleich steigernde und gefährdende Blindheit, die ihn seherisch macht und todesreif? Tut sie es vielleicht gerade dadurch, daß sie ihn für immer verläßt und ihn dadurch „sorglos“ blind gegen das Zeitliche und hellsichtig für das Zeitlose macht, während sie andere, denen sie ständiger Qualgefährte bleibt, innerlich bei sehenden Augen blendet? Es ist an sich durchaus im Geiste dämonischer Sage, daß jemand von den Dämonen gerade mit dem verwünscht wird, was er will oder erzwingt, wie es hier das Sichwegwenden der Sorge ist. Es wird zur Gefahr, weil es den Abgrund zwischen Wunsch und Erfüllung zum ersten Mal ganz schließt und damit die Seele ausliefert an das ihr verbotene „Verweile doch“. Bisher konnte Faust es meiden, weil er fahren ließ, was nicht genügte, und weil nichts ihm Genüge tat, was bei ihm blieb.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0354
gefördert durch die DFG

Die Sorge sagt zu ihm:

„Erfahre sie [meine Macht], w i e ich geschwind
Mich mit Verwünschung von dir wende!“

Den Sinn dieses „wie“ darf man wohl als „in dem Augenblick, da“ oder „indem“ fassen — Goethes Sprachgebrauch gestattet das. Nun sind ja die Übergänge vom temporalen zum kausalen Gebrauch bei manchen Konjunktionen gleitend — man denke an die Bedeutung „dadurch, daß“, die das Wort „indem“, das ursprünglich rein zeitliche, angenommen hat, und an die kausale Bedeutung des „nachdem“ in süddeutscher und österreichischer Mundart. Aber ob man dem „wie“ nicht zu viel auflädt, wenn man es als „dadurch, daß“ lesen will? Ich wage nicht zu entscheiden, ob die sprachliche Deutung unsere Auslegung stützen darf.

Wie dem auch sei, gegen Ende der Szene wirkt die Sorge vor allem als der endebringende Dämon, als das, worauf uns schon die Szene der „grauen Geschwister“ eingestimmt hatte, so daß jene Worte

„Dahinten, dahinten! von ferne, von ferne,
Da kommt er, der Bruder, da kommt er, der – – – – – Tod“,

Worte, die noch in den Anfang dieser Szene hineinklangen, nun wieder am Schluß in uns aufdämmern, ein Vorklang auf das, was jetzt zu kommen hat: das Ende. —

Schließlich bedarf ein Einwand noch der Erörterung. Man fand eine uns sehr bedeutsame Stelle der Szene als Gedanken wie als Ausdruck von Goethes Erleben begreiflich, aber nicht so vom Dichterischen her. Uns dagegen schien sie besonders gesättigt mit einem Grundgefühl der Szene. Von d i e s e m muß also noch einmal die Rede sein, ehe wir jenem Einwand begegnen.

So viel der zweite Teil des „Faust“ auch lehrt und bildet, in unseren Szenen tritt die überlegene Seelenführung zurück hinter einer unmittelbaren Erschütterung. Es ist jene, die aus dem Erblicken einer unversöhnbaren Feindschaft stammt zwischen der menschlichen Größe, die über die Schranken hinauswuchs, und den Dämonen, die Diener sind einer für alle unerbittlichen Satzung:

„Dämonen, weiß ich, wird man schwerlich los,
Das geistig-strenge Band ist nicht zu trennen“.

Nicht eine Gottessatzung bestimmt die Grenze, sondern ein durchaus irdischer Fug; an ihm aber haben Dämonen Rechtsanteil, die „Eblis, die uns hassen“, sei es hemmendes Geschick, sei's Verwirrung des Innern, Reue, Sorge, Ahnungsangst. In einem ganz selbsterrungenen Dämonenglauben seiner Spätzeit, der sich der Bilder alten Aberglaubens und früher Spukangst nur mit Künstlermacht zum Ausdruck bedient, ist das Eigene der Goetheschen Formung des Themas zu finden.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0355
gefördert durch die
DFG

Burdach nun macht kritisch geltend, jene verallgemeinernden Worte „Daß niemand weiß, wie er ihn [den Spuk] meiden soll“ seien trotz der „Mitternacht“-Szene der dramatischen Situation nicht voll angemessen, die viel eher ein „ich“ erwarten ließe. Er greift zu einer Erklärung aus der Entstehungsgeschichte der Szene. Er bemerkte nämlich, daß die früheren Fassungen der Stelle abweichenden Wortlaut hatten, und daß überhaupt wichtige Teile des ganzen Versabschnittes 11 406—09, 11 412—19 erst der letzten Redaktion angehören. Das sind nun aber gerade die für den dramatischen Gehalt der Stelle bedeutendsten, die die von uns betonte Spannung: geistiger Wirkungswille — magischer Schauer ausdrücken.

Die verallgemeinernden Worte, die von Burdach als befremdend empfunden werden, scheinen ihm ferner mehr dem Sinne des Dichters denn dem der Gestalt gemäß.

Gibt man das letzte selbst in gewissen Grenzen zu, so kann man doch nicht einstimmen, wenn der „Spuk“ verstanden werden soll als die Verworrenheit und das Fratzenhafte der Zeit, über das Goethe oftmals klage und das hier „Traumgespinst“ der Nacht, „Aberglaube“ heiße. Vielmehr meinen wir: gewiß, Goethe hat aus einem Überschuß eignen Wissens und Ahnens hier das Erbeben seiner Gestalt durch ein allumfassendes Bewußtsein innerweltlicher Hemmungskräfte erklärt, über das hinaus, was die H a n d l u n g unmittelbar begreiflich macht, und das gerade gibt der Stelle ihre lyrisch erfüllte Tiefe. Viel zu eng aber ist unseres Erachtens Burdachs zeitgeschichtlich-subjektve Erklärung des „Spuks“. Der Faust, der sich von der Magie abwendet und doch dem magischen Schauer „verschüchtert“ erliegt, würde uns nicht so ergreifen, stände hinter seinen Worten nicht die Weisheit des „alten Merlin“, dem die Welt wieder durchscheinend geworden ist von geheimnisvollem Leben.

Viel eher als die von Burdach angeführten zeitunwilligen Brief- und Gesprächsstellen geben wohl den Schlüssel zu der verallgemeinernden Form des Verses andere Gesprächsworte, die man schon lange zur Erklärung herangezogen hat[12]). Man hat sie jedoch nur in ihrem letzten Teile zitiert; auch der Anfang der Stelle, scheint uns, gehört hierher: „Überhaupt werden Sie finden, daß im mittleren Leben eines Menschen häufig eine Wendung eintritt, und daß, wie ihn in seiner Jugend alles begünstigte und alles ihm glückte, nun mit einem Mal alles ganz anders wird, und ein Unfall und ein Mißgeschick sich auf das andere häuft. Wissen Sie aber, wie ich es mir denke? — Der Mensch muß wieder ruiniert werden! Jeder außerordentliche Mensch hat eine gewisse Sendung, die er zu vollführen berufen ist. Hat er sie vollbracht, so ist er auf Erden

---

[12]) Erich Schmidt, Jubiläumsausgabe, Bd. 14, S. 394 (auch Burdach a. a. O. S. 530, doch für den Gang der ganzen Szene, nicht für die fraglichen Verse). Die Stelle steht: Goethes Gespräche. Neu herausgegeben von F. Frhrn. v. Biedermann 3 (1910), S. 499.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0356
gefördert durch die DFG

in dieser Gestalt nicht weiter vonnöten, und die Vorsehung verwendet ihn wieder zu etwas anderem. Da aber hienieden alles auf natürlichem Wege geschieht, so stellen ihm die Dämonen ein Bein nach dem andern, bis er zuletzt unterliegt." Die Dämonen, „die Eblis, die uns hassen", sind der mythische Ausdruck für alle hindernden, „retardierenden", ja vernichtenden Mächte in einem großen Leben. Und es ist ein verwandtes Gefühl, das Goethe seiner Gestalt in jenen Versen leiht. Allerdings fassen die Worte des Gesprächs diese Dinge von einer bejahenden Weltauffassung her, während im Drama der Akzent zunächst auf der Feindseligkeit des Lebens liegt, die als Verdüsterung, als Sorge bis an den Kern des Menschen herandringt und gegen die er die innersten Kräfte aufbieten muß.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0357
gefördert durch die DFG

Bemerkungen

Die Methoden der Kunstgeschichtsschreibung

Ein systematischer Einteilungsversuch

Von Christian Töwe.

Daß man Kunstgeschichte auf sehr verschiedene Weise schreiben kann und daß wirklich die Kunsthistoriker in Vergangenheit und Gegenwart ihre historiographische Arbeit von sehr verschiedenen Seiten aus angefaßt haben, ist eine allgemein geläufige Tatsache. Allein die Methodenlehre der Kunsthistorie[1]) ist, so scheint uns, diesem Tatbestand noch nicht hinreichend gerecht geworden; denn wenn sie überhaupt mehrere Methoden der Kunstgeschichtsschreibung unterschied, so doch entweder zu wenige, indem sie sich meist mit der antithetischen Gegenüberstellung zweier Methoden (gewöhnlich Stilhistorie contra Kulturhistorie) begnügte; oder aber sie unterschied nicht genügend gleichberechtigte Methoden, sei es, daß sie die verschiedenen Kunsthistorien als die Etappen einer wissenschaftsgeschichtlichen Entwickelung ansah und dementsprechend nur die zuletzt ausgebildete Methode noch gelten ließ, sei es, daß sie eine bestimmte Methode als die eigentliche, weil allein dem Wesen der Kunstgeschichte entsprechende zu beweisen versuchte[2]). In jedem Falle wurde der wirkliche Tatbestand zu sehr vereinfacht. Daher soll hier von neuem der Versuch unternommen werden, auf dem Wege einer systematischen Ableitung die verschiedenen vorhandenen oder überhaupt möglichen Kunsthistorien festzustellen und gegeneinander abzugrenzen. Weil das aber nur geschehen kann bei völliger Abstraktion von den zahllosen Übergängen, Verbindungen und Verschmelzungen, mit denen sie in der Wirklichkeit auftreten, wird unsere Untersuchung nur logisch reine Typen ergeben.

---

[1]) Wir unterscheiden in dieser Untersuchung stets zwischen Geschehen = Geschichte und Geschichtsschreibung = Historie.

[2]) So hat es Kreis (Der kunstgeschichtliche Gegenstand, Stuttgart 1928, Ferd. Enke) unternommen, die Stilhistorie als die eigentliche Fundamentalmethode der Kunstgeschichtsschreibung nachzuweisen. Kreis kommt zu diesem Ergebnis durch ein Ausschlußverfahren, indem er von mehreren anderen Methoden zu zeigen versucht, daß sie nur von durchaus untergeordneter Bedeutung für die kunsthistorische Arbeit sein können. Uns scheint dieser Beweis nicht Stich zu halten, denn einmal berücksichtigt Kreis mehrere Methoden gar nicht, und zweitens scheint es uns beispielsweise falsch, in der Biographie nur eine beschreibende und keine entwickelnde Methode zu sehen. Im übrigen sind wir seinen Ausführungen dankbar verpflichtet, ebenso wie einer Reihe anderer Forscher, die ebenfalls mehrere Kunsthistorien unterschieden haben, und von denen wir hier nennen: Frankl (Knappes Referat eines Vortrages im Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst 10, S. 233); Rothacker (Sammelreferat im Repertorium für Kunstwissenschaft 41, S. 168 ff.); Jahn (Methoden und Probleme der neueren Kunstwissenschaft: Archiv für Kulturgeschichte 18, 1928, S. 129 ff.); Passarge (Die Philosophie der Kunstgeschichte in der Gegenwart, Berlin 1930); Hans Sedlmayr (Zu einer strengen Kunstwissenschaft: Kunstwissenschaft-

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0358
gefördert durch die
DFG

Zur Lösung unserer damit bestimmten Aufgabe bedienen wir uns der Hilfe des Entwicklungsbegriffes[3]). Um sinnvoll angewandt werden zu können, setzt dieser Begriff zunächst und vor allem das Vorhandensein eines Gebildes voraus, das einer fortgesetzten stetigen Veränderung unterliegen kann, ohne dabei seine Identität einzubüßen. Mit anderen Worten: jedes Gebilde, das Träger einer Entwickelung werden soll, muß wandelbar sein, es darf nicht starr sein, und zugleich muß die Richtung und die Art dieser Wandlung weitgehend durch das Gebilde selbst bestimmt werden. Da nun fast alle neuere Historie entwicklungsgeschichtliche oder genetische Historie ist, muß jede Historie die Entwickelung eines solchen Gebildes darstellen und dieser Träger der Entwickelung muß zugleich der Gegenstand der Historie sein. Jeder Entwickelungsträger aber, der wesensmäßig von allen anderen verschieden ist, erfordert zu seiner Darstellung eine besondere Historie, eine besondere historische Methode[4]). Damit präzisiert sich unsere Aufgabe nunmehr dahin, die verschiedenen Träger einer kunstgeschichtlichen Entwickelung und damit die verschiedenen Gegenstände der kunsthistorischen Methoden zu bestimmen.

Dazu gibt es zwei verschiedene Wege. Einmal kann man von den vorhandenen kunsthistorischen Werken ausgehen, indem man jedes darüber befragt, welches sein Gegenstand ist, dessen Entwickelung es darstellt. Dieser empirische Weg ist nun zwar zur ständigen Kontrolle nicht zu entbehren; lehrreicher aber wird es sein, den Grund, das Prinzip ausfindig zu machen, durch welches überhaupt mehrere Träger einer kunstgeschichtlichen Entwickelung möglich werden. Ein Hauptgrund dafür ist offenbar in dem Kunstwerk selbst zu suchen, welches als ein in hohem Maße komplexes Gebilde notwendig mehrere Wissenschaften hervorrufen muß, je nachdem, welche Seite, welche „Schicht" des Kunstwerkes vornehmlich oder ausschließlich studiert und dargestellt wird[5]). Wirklich verdankt ein Teil aller Kunsthistorien dieser

---

liche Forschungen I, Berlin 1931, S. 1 ff.). — Die zahlreichen verstreuten Bemerkungen, die sich zu unserem Thema in der gesamten kritischen Literatur, besonders in den beiden Rezensionsorganen der Wiener Schule, den „Kunstgeschichtlichen Anzeigen" und den „Kritischen Berichten" finden, können wir hier ebenso wenig verzeichnen wie die Arbeiten zur Geschichte der Kunsthistorie, die z. T. ebenfalls wichtige Unterscheidungen enthalten.

[3]) Wir bestimmen hier den Entwickelungsbegriff nicht in seinem ganzen Umfang, sondern nur gerade so weit, wie er für diese Untersuchung wichtig wird. Insbesondere müssen wir hier das schwierigste Problem im Bereich des kunsthistorischen Entwickelungsbegriffes unerörtert lassen, das darin besteht, ob die Kunsthistorien transitive oder ob sie intransitive Entwickelungen darstellen. Immer, wenn wir in dieser Untersuchung von Entwickelung reden, bleibt es also offen, ob es sich dabei um eine transitive oder eine intransitive Entwickelung handelt.

[4]) Wir sehen also den primären Grund für die Vielheit der Kunsthistorien in ontischen Unterschieden, d. h. wir glauben, daß es im Wesen des geschichtlichen Gebildes liegt, nicht Eines zu sein, sondern ein Vielfältiges, oder zumindest eins mit vielen verschiedenen Seiten, so daß je nachdem, welche Seite betrachtet wird, eine besondere Historie entsteht. An sich könnten auch methodische Unterschiede die Ursache für den Zerfall einer einzigen historischen Disziplin in verschiedene Zweige sein, d. h. es könnte im Wesen des Historikers begründet sein, verschiedene Methoden und Betrachtungsweisen in sich auszubilden, und diese dann an ein und dasselbe Gebilde heranzubringen. Unseres Erachtens ergeben sich also solche methodische Unterschiede erst sekundär aus den ontischen Unterschieden, weil natürlich nicht jede Methode für jeden Gegenstand gleich geeignet sein kann. Aus diesem Grunde dürfen wir den Ausdruck „Kunsthistorische Methode" gleichbedeutend mit „Kunsthistorie" gebrauchen.

[5]) Keine einzige der sich so ergebenden Kunsthistorien nimmt also das Kunstwerk in seiner der vorwissenschaftlichen Erfahrung gegebenen Totalität, sondern jede betrachtet nur eine seiner Seiten, d. h. jede von ihnen schafft sich erst ihren besonderen Gegenstand, indem sie von den anderen Seiten des Werkes abstrahiert.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0359
gefördert durch die DFG

Vielschichtigkeit des Kunstwerkes seine Entstehung, nämlich alle sogenannten autonomen oder immanenten Kunsthistorien[6]); ein anderer Teil dagegen, die sogenannten Ausdruckshistorien, läßt sich auf diese Weise noch nicht bestimmen; wodurch diese möglich werden, wird sich erst später zeigen; vorläufig sehen wir von ihnen vollkommen ab und versuchen zunächst nur, alle Seiten oder Schichten, die ein Kunstwerk besitzen kann, aufzufinden, um so zu einem System der immanenten Kunsthistorien vorzudringen. Es sei zuvor nur noch bemerkt, daß diese „Schichten" nicht schon selbst die einer Entwickelung fähigen Gebilde und damit die Gegenstände der Historien sind; diese werden wir erst später aus den Schichten gewinnen. S c h e m a t i s c h lassen sich nun folgende Schichten eines Kunstwerkes unterscheiden[7]):

Nr.	Bezeichnung der Schicht	Beispiel	Name der zugehörigen Kunsthistorie
1	Material	Holz, Farbe, Stein	Materialhistorie
2	Technik, Fertigkeit	Gewölbebau, Maltechnik	Historie der künstlerischen Techniken
3	Wissenschaft[8])	Perspektive, Naturnachahmung	Historie wissenschaftlicher Probleme in der Kunst
4	Komposition	Anordnung von Figuren	Historie von Gestaltungsproblemen
5	Gesamtform: Stil	Weicher Stil, Dürers Stil, kölnischer Stil	Stilhistorie
6	Form von Teilen	Kapitell (Teil eines Bauwerkes)	Morphologie
7	Inhalt, Zweck	Porträt, Rathaus, heiliger Martin	Ikonographie
8	Ein irrationaler und zeitloser Sinngehalt transzendenter Art	Die „Weltanschauung" und das Ästhetische im engsten Sinne	Keiner genetischen Historie zugänglich

Das Kunstwerk in seiner totalen Ganzheit erfaßt auch eine Kombination aller dieser Historien nicht, da eine „Ganzheit", wie sie jedes Kunstwerk darstellt, nie aus ihren Teilen zusammengesetzt oder begriffen werden kann. Hieraus entspringt die zwingende Forderung nach einer andersartigen und ungenetischen Betrachtungsweise der Kunstwerke, welche diese synthetische Aufgabe zu lösen unternimmt. Einige Andeutungen darüber gibt die Anmerkung 8.

[6]) „Autonom" oder „immanent" heißen sie, wie sich später zeigen wird, weil

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0360
gefördert durch die DFG

Davon ist fast bedeutungslos die historische Betrachtung der ersten Schicht, des Materials, da sich nicht das Material verändert oder gar entwickelt, sondern nur die Verwendung des Materials. — Ferner läßt sich von unserem Ausgangspunkt, dem Entwickelungsbegriff aus die der 8. Schicht entsprechende Kunsthistorie nur negativ bestimmen; denn obwohl die anderen Schichten erst durch die Verbindung mit dieser 8. Schicht zu K u n s t werken werden, d. h. zu Sinngebilden, die von allen anderen Gebilden und Gegenständen spezifisch unterschieden sind, so kann diese Schicht doch nie zum Material einer genetischen Historie werden, weil jedes wirkliche Kunstwerk in dieser Hinsicht so individuell ist und so völlig in sich ruht, daß es niemals Teil eines mehreren Kunstwerken Gemeinsamen werden kann, wie es ja das Subjekt einer viele Werke verbindenden Entwickelung sein muß[9]),

An allen diesen Schichten hat nun keineswegs j e d e s Kunstwerk teil, woraus folgt, daß nicht jedes Werk in jeder Historie einen Platz finden kann: so fungiert der Gegenstand jeder Kunsthistorie zugleich als ein Auswahlprinzip aus der Masse der vorhandenen Werke. Aber auch die Schichten, die ein Werk wirklich besitzt, können sehr verschieden ausgeprägt und wichtig sein: bald überwiegt diese, bald jene Seite in der Gesamtgestalt des Werkes. Daher kann die Bedeutung eines und desselben Werkes außerordentlich schwanken, je nachdem, welche seiner Schichten die Historie bearbeitet. Wird z. B. Konrad von Soests Dortmunder Marienaltar unter ikonographischem Gesichtspunkt betrachtet, so wird nur der Inhalt, also der Tod Mariä, die historische Tatsache bilden, welche in den ikonographischen Zusammenhang als reale Ursache und Wirkung einzuordnen wäre; in diesem Falle wäre das Werk von durchschnittlicher Bedeutung, da es nicht wesentlich über die vorher schon vorhandenen Darstellungen des Marientodes hinausführt. Dient das Bild als Material für eine Historie der Maltechnik, dann ist es Glied in einem technischen Zusammenhang, und die historische Tatsache wäre die Art und Weise, wie das Bild und mit welchen Mitteln es gemalt ist; dann wäre es von ganz geringer Bedeutung, da es gegenüber zahlreichen gleichzeitigen, vorhergehenden und nachfolgenden Bil-

---

sie ihren Gegenstand in einem auf den Bereich der Kunst beschränkten Entwickelungsträger erblicken.

[7]) Diese Aufteilung gilt grundsätzlich für alle Gattungen der bildenden Kunst, mögen auch die verschiedenen Schichten in den verschiedenen Gattungen ungleich wichtig sein. Für die Scheidung der Kunsthistorien ist jedenfalls die Differenzierung der bildenden Kunst in Gattungen nicht grundlegend; sie kann erst sekundär die Kunsthistorien wieder zerlegen, etwa so, daß man eine Stilhistorie der Baukunst, der Malerei und der Plastik erhält.

[8]) Diese Schicht kurz und treffend zu benennen, ist besonders schwer: Wir wollen sagen, daß ein Kunstwerk auch Mittel zu einer theoretisch-rationalen Welterfassung werden kann und sich dann beteiligt an der Lösung von Aufgaben, die im allgemeinen dem Bereich vorbehalten sind, den man Wissenschaft nennt. Auf diese Weise können Kunstwerke auch Glieder einer wissenschaftsgeschichtlichen Entwickelungsreihe werden.

[9]) Hier haben jene Wissenschaften von den Kunstwerken ihren Platz, die keine Entwickelung darstellen wollen und für die das Kunstwerk nicht nur Glied eines genetischen Zusammenhanges ist, sondern die das einzelne Kunstwerk selbst in den Mittelpunkt der Betrachtungen stellen und allein dieses in seiner Ganzheit und Einzigartigkeit, in seinem spezifisch künstlerischen Charakter und seiner vollendeten Gestalt analysieren und erfassen wollen. (Kunsthistorie als Interpretationswissenschaft, als Kunstkritik, als „Strukturanalyse“; die Monographie des Einzelwerkes ist die entsprechende äußere Form dieser Art Kunstbetrachtung.) Auch eine solche ungenetische Wissenschaft wird man als Historie bezeichnen, schon um sie von der Ästhetik zu unterscheiden, mit der sie nichts zu tun hat; denn sie richtet sich genau wie alle anderen Historien auf das Einmalig-Individuelle in den Kunstwerken und nicht, wie die Ästhetik, auf das Typisch-Allgemeine.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0361
gefördert durch die
DFG

dern nichts besonderes aufweist. Wird das Bild aber in einen stilistischen Zusammenhang gestellt und etwa daraufhin betrachtet, was es für die Entwickelung des persönlichen Stils seines Meisters bedeutet, so gewinnt das Werk die allergrößte Wichtigkeit. Für eine Problemhistorie der Freilichtmalerei endlich ist das Bild ohne jede Bedeutung und scheidet aus dem Material einer solchen Historie vollkommen aus, weil dieses Problem überhaupt nicht in dem Werk berührt ist usw. usw.

Nach dieser Bemerkung über den Wert der einzelnen Kunstwerke kehren wir zur Analyse des Weges zurück, auf dem die autonomen Kunsthistorien von der einzelnen Schicht eines einzelnen Werkes zu der Darstellung einer Entwickelung gelangen.

Der erste Schritt auf diesem Wege ist, daß die Historien nicht bei einem Werke stehen bleiben, sondern die gleiche Schicht aus verschiedenen zeitlich und räumlich benachbarten Werken herausnehmen und diese dann zu einer zeitlichen Reihe ordnen. So gewinnen die Historien ihr faktisches Material, das aber immer noch nicht ihren Gegenstand darstellt; denn die so gewonnenen, geordneten Tatsachen bilden nur eine Reihe von starren, fertigen, in sich abgeschlossenen, relativ unveränderlichen und durchaus isolierten Gebilden und noch lange nicht die Entwickelungsphasen eines identischen Subjektes. Wird z. B. eine stilistische Reihe aus den Nürnberger Tafelbildern von 1400 bis 1480 hergestellt, so ist eine solche Reihe noch keine genetische Historie der Nürnberger Malerschule von 1400 bis 1480. Denn die Reihe ist ja tot, ohne jede Dynamik, die etwa den Stil eines Werkes mit dem Stil eines anderen Werkes verknüpfen könnte. Wenn also ernstlich die Historien nicht nur referierend Fakten aneinanderreihen, sondern genetische Zusammenhänge darstellen wollen, so muß noch eine theoretische Bearbeitung der Tatsachenreihe erfolgen mit dem Ziel auf eine Umwandlung des starren Neben- und Nacheinanders in eine fließende Bewegung, eine Entwickelung[10]). Wie dies möglich sei, ist die Frage, der wir uns jetzt zuzuwenden haben.

Beschränkt man sich auf die nackten Tatsachen[11]), wie wir sie oben gewonnen haben, so besteht offenbar überhaupt keine Möglichkeit, um zu einer Entwickelung zu kommen. Deshalb müssen die Historiker über die Tatsachen hinausgehen. Sie tun das, indem sie sich darauf besinnen, wie die Tatsachen entstanden sind, welchen Vorgängen und Kräften sie eigentlich ihre Existenz verdanken. Es zeigt sich dann, daß es — ganz allgemein gesprochen — immer etwas Lebendiges ist, welches sie hervorgebracht hat, das hinter ihnen steht und in ihnen erkennbar bleibt. Dieses Lebendige, das den Entstehungsgrund darstellt, aus dem die Werke entspringen, ist das ge-

---

[10]) Diese Problematik ist schon erkannt von Hamann, Allgemeine Kunstwissenschaft und Ästhetik: Kongreß für Ästhetik und allgem. Kunstwissenschaft, Berlin 1913, Bericht Stuttgart 1914, S. 107. Daß man eine Entwickelungsbewegung nicht aus den Abschnitten zwischen den in den Kunstwerken gegebenen Stationen zusammenstückeln kann, weil aus neutral in sich ruhenden Gebilden niemals eine echte Bewegung sich zusammensetzen läßt, betont auch Pächt: Kunstwissenschaftliche Forschungen I, S. 96. Pächt erörtert hier dann die Möglichkeit, daß die Einzelwerke nicht als ruhende Punkte erscheinen, sondern als Gebilde, die vor- und rückwärts über sich hinausweisen. Die Aufgabe der Historie bestehe eben darin, dieses „Gerichtetsein" in jedem Werke zu erkennen. Vgl. auch Kritische Berichte 1932/33, S. 44: Es gibt gar keine in sich gegründeten, selbstgenügsamen und vollendeten Kunstwerke; die Fixierung im Werkstoff führt nur scheinbar zu einer Unbeweglichkeit. Im Einzelwerk steckt ein genetisches Moment usw. — Uns scheint ein solches „genetisches Moment" ein Wort ohne Inhalt.

[11]) Daß übrigens schon diese Tatsachen gar nicht so nackt sind, d. h. daß auch sie nichts ohne weiteres Gegebenes sind, sondern erst einem umständlichen Erkenntnisprozeß verdankt werden, hat I. Eichner gezeigt (Zum Problem des Gegebenen in der Kunstgeschichte: Festschrift A. Riehl zum 70. Geburtstag, Halle 1914, S. 167 ff.).

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0362
gefördert durch die DFG

suchte Bewegliche und Flüssige, das die Einzelwerke aus ihrem isolierten Nebeneinander zu erlösen vermag; es ist dasjenige, was wirklich das Subjekt einer Entwickelung und damit der eigentliche Gegenstand einer Kunsthistorie werden kann. Jede Historie stellt somit die Entstehung, die Bildung, die Wandlung und Abnahme, kurz die Entwickelung eines solchen Lebendigen dar und beschränkt sich nicht nur auf die Beschreibung seiner Produkte, die ja nur die Wegspuren eines Wandelnden, Niederschläge und Überbleibsel einer Entwickelung, nicht diese selbst sind.

Es gehört nun zur Problematik ausnahmslos aller Kunsthistorien, daß sie dieses Lebendige niemals unmittelbar beobachten können, sondern es immer erst aus den Werken erschließen und rekonstruieren müssen[12]). Weil ein solches Verfahren aber weit über die durch die Werke eindeutig festgelegten Tatsachen hinausgeht, besteht die Gefahr, daß unter den Kunsthistorikern keine Einstimmigkeit darüber besteht, was denn nun dieses sich entwickelnde Lebendige eigentlich sei. Wirklich ist solche Einstimmigkeit niemals erzielt worden, so daß diese Frage, die Frage, was man den Kunstwerken und ihren Schichten als sich entwickelndes Subjekt zuordnen müsse, zu einem zweiten grundlegenden Prinzip für die Differenzierung der kunsthistorischen Gesamtdisziplin in mehrere Zweige wird. Deshalb haben wir nun zu fragen, worin die Kunsthistorien den Werdegrund der Kunstwerke erblicken.

Einigermaßen erleichtert wird uns diese Aufgabe dadurch, daß diejenigen Historien, die für jede besondere Schicht der Kunstwerke ein besonderes Lebendiges als Entwickelungsträger annehmen, und die wir als immanente oder autonome Kunsthistorien zusammengefaßt haben, sämtlich grundsätzlich ein gleiches Subjekt für den Träger der Entwickelung halten. Deshalb können wir diese Gruppe in ihrer Gesamtheit danach fragen, was sie als ihre Gegenstände betrachtet. Das soll nun zunächst geschehen, und erst später werden wir zu zeigen versuchen, wie auf Grund anderer Bestimmungen des Entwickelungsträgers noch andere kunsthistorische Methoden möglich werden.

Jedes Kunstwerk in seiner Gesamtheit sowohl wie jede einzelne seiner Schichten stellt ein ideelles Sinngebilde[13]) dar. Der Mensch allein besitzt das Vermögen, ideelle Sinngebilde zu produzieren, und bevor die Sinngebilde, mögen es Formen, Inhalte, Probleme sein, in die Welt hinaustreten, bevor sie „objektiviert", d. h. in einem Materiellen (Laut, Schrift, Holz, Farben usw.) realisiert werden, leben sie in der Seele des Menschen, ihres Schöpfers. Danach können wir folgende Unterscheidungen treffen[14]):

1. Objektivierter Geist[15]) ist der „Sinn", der an einem materiellen Ding haftet und es dadurch zu einem Sinngebilde macht, so daß es sich von allen

---

[12]) Indem so der Werdegrund, aus dem die Kunstwerke erklärt werden, aus diesen erst gewonnen wird, tritt einer jener bekannten Zirkelschlüsse ein, mit denen es gerade der Historiker so oft zu tun hat. Trotzdem kann diese Schwierigkeit ernstlich gegen dieses Verfahren nicht geltend gemacht werden; denn eine Hauptfähigkeit der Historiker besteht eben darin, durch zahllose Hin- und Rückschlüsse so viele methodische Sicherungen zu errichten, daß ein „richtiges" Ergebnis zustande kommt.

[13]) Vgl. zu den „ideellen Sinngebilden" z. B. Spranger, Zur Theorie des Verstehens und zur geisteswissenschaftlichen Psychologie: Festschrift für Volkelt, 1918, S. 362 ff.; Gomperz, Über Sinn und Sinngebilde. Verstehen und Erklären, 1929; Rickert, Grenzen der naturw. Begriffsbildung3/4, S. 404 ff. (Rickert gebraucht den Terminus „irreale Sinngebilde").

[14]) Im Anschluß an Nicolai Hartmann, Das Problem des geistigen Seins, Berlin und Leipzig 1933. Zu vergl. auch Freyer, Die Theorie des objektiven Geistes, Leipzig 1923.

[15]) Dieser vieldeutige Begriff des Geistes wird hier hinreichend begrenzt, wenn wir sagen, daß er etwas vom Physischen, vom Vitalen und vom Psychischen Verschiedenes bezeichnen soll.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0363
gefördert durch die DFG

sinnfreien Dingen, wie z. B. den Naturobjekten, unterscheidet; dieser Sinn kann theoretisch von seinem materiellen Unterbau, seinem Träger unterschieden werden, obwohl er tatsächlich niemals ohne einen solchen Träger existiert. Objektivierter Geist ist immer erstarrter, toter Geist und bleibt deshalb stets angewiesen auf reales Seelenleben; nur durch das Verstehen, das ein Mensch vollzieht, kann objektiver Geist wieder lebendig werden, nur für einen verstehenden Menschen ist er allein das, was er ist, nämlich sinnerfüllt[16]).

2. Objektiven Geist nennen wir den in realem Seelenleben lebendigen Geist, d. h. denjenigen Geist, der primär nicht von Materiellem, sondern von Seelischem getragen wird[17]). Objektiver Geist kann in einer individuellen Seele leben, er kann aber auch von vielen Seelen gemeinsam getragen werden, ohne seine Identität einzubüßen[18]).

Ob der objektive Geist etwas wirklich Vorhandenes, oder ob er etwas Hypostasiertes oder ob er gar nur ein durch Abstraktion gewonnener Gattungsbegriff, also ein Abstraktum ist — dieses Problem haben wir hier nicht zu entscheiden, da es die geschichtliche Wirklichkeit betrifft und diese nirgends ein Thema unserer Untersuchung bildet. Wir haben nur das Eine festzustellen: wenn eine autonome Kunsthistorie unter Verwendung des Entwickelungsbegriffes geschrieben wird, muß der objektive Geist von dem betreffenden Kunsthistoriker als tatsächlich existierender lebendiger Geist gedacht werden[19]).

---

[16]) Die Tatbestände, die entstehen durch das Verstandenwerdenkönnen von Objektivationen, die einem längst vergangenen objektiven Geist entstammen, und die naturgemäß für das Kunstgeschehen von ganz besonderer Bedeutung sind, hat Rothenbücher für verschiedene Lebensgebiete untersucht (Über das Wesen des Geschichtlichen, Tübingen 1926).

[17]) Diese ausnahmslose Bindung des objektiven Geistes an Psychisches widerlegt das Bedenken, daß der objektive Geist als etwas Ideelles einer überzeitlichen und überräumlichen Sphäre angehöre und deshalb nicht Gegenstand der Historien als der Wissenschaften vom einmaligen Jetzt und Hier werden könne. Durch seinen Unterbau wird der objektive Geist an das reale, zeit-räumliche Geschehen und dessen mehr oder weniger zufälligen Verlauf gefesselt, und von dieser unauflöslichen Verbindung kann die Historie niemals absehen; sie „behandelt als Realwissenschaft nicht den unwirklichen Gehalt der Kultur in seiner begrifflichen Isolierung, sondern die sinnvollen Kulturwirklichkeiten in ihrem einmaligen Verlauf“ (Rickert, Grenzen3/4, S. 407).

[18]) Hartmann unterscheidet drittens noch personalen (individuellen) Geist, d. h. lebenden Geist, der an einen Menschen gebunden ist. Da wir diese Unterscheidung für unsere Untersuchung nicht weiter brauchen, nennen wir allen lebenden Geist, mag er individuell oder überindividuell gebunden sein, objektiven Geist (wobei wir uns der terminologischen Vereinfachung wegen bewußt über die darin liegende Nichtachtung des Sprachgefühls hinwegsetzen).

[19]) Nur anmerkungsweise sei darauf hingewiesen, daß der objektive Geist keineswegs eine allgemein anerkannte Tatsache ist; von den ablehnenden Stimmen und ihren Gründen sei genannt: Grebe, Geist und Sache, 1934, S. 114 ff. Nach Grebe ist der objektive Geist nur eine theoriehafte Vorstellung; etwas, das in der Wirklichkeit nie angetroffen werden kann, eine bloße Fiktion, etwas Erfundenes, also ein Hilfsmittel der Historie, um die Einzeltatsachen zu einer zusammenfassenden Darstellung verbinden zu können. Konsequent behauptet Grebe dann weiter, daß auch alle (daß dies „alle“ falsch ist, werden wir weiter unten sehen; für die autonomen Kunsthistorien gilt aber G.s Konsequenz) historischen Entwickelungen nur Fiktionen seien, weil diese immer einen objektiven Geist voraussetzen. G. begründet seine Behauptung mit dem Hinweis auf die ungegenständliche, substanz- und qualitätslose Beschaffenheit des Geistigen, das weder zum körperlichen, noch zum seelischen Geschehen und damit überhaupt nicht zu wirklichem Geschehen gehöre; der objektive Geist würde aber als ein raum- und zeiterfüllendes Etwas gedacht, was ja Voraussetzung für seine Entwickelung sei; denn ein substanz- und qualitätsloses Gebilde könne sich nicht entwickeln, könne nicht als zeitliches Geschehen begriffen werden. — Was nun noch die andere Möglichkeit angeht, daß es sich bei dem objektiven Geist um einen Begriff,

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0364
gefördert durch die DFG

Dieser objektive, lebendige Geist, der sich in den Schichten der verschiedenen Werke niederschlägt und aus ihnen wieder rekonstruiert werden kann, bildet nun den gesuchten Gegenstand der immanenten Kunsthistorien, da er wirklich das Subjekt einer Entwickelung werden kann: indem der Stilhistoriker aus der Form der europäischen Kunstwerke von 1240—1400 den gotischen Stil gewinnt, erhält er objektiven Geist und damit den Gegenstand seiner historischen Darstellung, gewissermaßen seinen Helden, dessen Schicksale und Erlebnisse er beschreibt; indem der Ikonographiker aus einer Reihe von bestimmten deutschen Plastiken des 14. Jahrhunderts das Thema „Pieta" gewinnt, erhält er ebenfalls objektiven Geist und damit etwas, was einer Entwickelung fähig ist; indem der Problemhistoriker aus den niederländischen Tafelbildern des 15. Jahrhunderts das Problem der wissenschaftlichen Perspektive gewinnt, erhält auch er objektiven Geist und damit die Möglichkeit, eine Entwickelungsgeschichte des Problems der Perspektive zu schreiben usw. — Dies ist also die Antwort, welche die autonomen Kunsthistorien auf die Frage erteilen müssen, welches das Lebendige sei, das im Verlaufe seiner Entwickelung die Kunstwerke hervorgebracht hat.

Die Richtigkeit dieser Antwort wird entschieden bestritten von einer zweiten Gruppe von Kunsthistorien, die wir als Ausdruckshistorien[20]) zusammenfassen, und die verneinen, daß es besondere Subjekte der kunstgeschichtlichen Entwickelungen gebe. Vielmehr sei das sich im Laufe der Geschichte wandelnde Lebendige etwas viel Umfassenderes, das außer den Kunstwerken noch eine Menge anderer Gebilde hervorbringe. In der näheren positiven Bestimmung dieses Lebendigen weichen die Ausdruckshistorien dann allerdings stark voneinander ab. Die eine gibt zu, daß objektiver Geist der Träger der historischen Entwickelungen sei; aber dieser objektive Geist sei nicht auf das Reich der bildenden Kunst beschränkt, sondern er sei allen Kulturgebieten gemeinsam; ein- und derselbe Geist sei es, der sich in allen geistigen Äußerungen einer Zeit ausdrücke, in den Werken der bildenden Kunst ebenso wie in den religiösen Vorstellungen, in Musik und Dichtung; in Recht, Staat und Moral genau so wie in den wissenschaftlichen Leistungen: es ist die Geistesgeschichte, welche so spricht. — Da nun aber aller lebende Geist nie ohne reales Seelenleben existiert, so kann ein Zweig der Kulturhistorie behaupten, daß es in Wirklichkeit dieses Seelische, und zwar dieses überindividuell Seelische sei, das sich entwickele und damit die Kunstwerke und die anderen Kulturprodukte hervorbringe. Andere Kulturhistoriker könnten darüber noch hinausgehen und sich darauf berufen, daß ja das Seelische seinerseits wieder an Vitales gebunden ist und demzufolge dies überindividuelle Vitale der Träger der kulturellen Entwickelung sein müsse. Wird aber die Existenz eines überindividuellen Subjektes als Träger der historischen Entwickelungen überhaupt geleugnet, so kann dieser Träger nur noch in dem Leib, der Seele oder dem Geist der einzelnen Menschen gesucht werden; diese

---

also ein Abstraktum handelt, so können wir sie in Kürze ausschließen: denn ein Abstraktum kann sich niemals entwickeln, und, was nicht weniger wichtig ist, auch niemals realiter entwickelt werden. Denn wenn man ein Abstraktum, etwa einen Begriff, entwickelt, vollbringt man eine rein theoretische Leistung, und in dieser Weise kann man möglicherweise auch den Inhalt des Begriffes „gotischer Stil" rein theoretisch am Schreibtisch deduzieren und entwickeln; um eine solche logische Deduktion handelt es sich aber hier ja nicht, sondern um eine reale Veränderung. Stile und, ganz allgemein, objektiver Geist können also niemals nur als Gattungsbegriffe verstanden werden.

[20]) Ausdruckshistorien deshalb, weil das Kunstwerk nach ihrer Auffassung nicht Träger kunstimmanenter Bezüge, sondern nur Ausdruck umfassenderer Wesenheiten und deren Entwickelungen ist.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0365
gefördert durch die DFG

Überzeugung findet ihren Ausdruck in der Biographie. Unsere oben gegebene Übersicht muß also folgendermaßen ergänzt werden:

Nr.	Der Gegenstand der Historie	Beispiel	Name der Kunsthistorie
9	Ein Künstler	Dürer	Biographie
10	Ein überindividueller Organismus	Ein Volk nach der Organismusanalogie	Kunsthistorie als Kulturhistorie
11	Etwas überindividuell Vitales	Rasse[21])	
12	Etwas überindividuell Psychisches	Volksseele	
13	Überindividueller Geist, der nicht auf den Bereich des Künstlerischen beschränkt ist	Zeitgeist	Geisteshistorie

Wir glauben damit sämtliche Gebilde erfaßt zu haben, die eine genetische Kunsthistorie zum Subjekt einer Entwickelung und damit zu ihrem Gegenstande machen kann. Es würde jetzt unsere Aufgabe sein, die verschiedenen Methoden näher zu charakterisieren und zu beschreiben — aber dazu ist hier nicht mehr der Ort. Nur die Frage nach dem W e r t der verschiedenen Historien sei zum Schlusse unserer Untersuchung noch aufgeworfen; führt doch die große Zahl der Kunsthistorien mit Notwendigkeit auf das Problem, ob nicht die eine oder die andere von ihnen besonders herausgehoben und als die eigentliche und spezifische Kunsthistorie bezeichnet werden könne. Auf diese Frage müssen wir schon deshalb eingehen, weil sie in den zahlreichen Diskussionen über das Thema: wie man denn eigentlich Kunsthistorie schreiben s o l l e, die entscheidende Rolle spielt.

Für die a u t o n o m e n Kunsthistorien, um diese Gruppe zunächst gesondert zu betrachten, ist in dieser Beziehung festzustellen, daß jede von ihnen etwas leistet, was nur sie leisten kann. Mit jeder von ihnen kommt man zu bestimmten Resultaten und bestimmten Erkenntnissen, die untereinander durchaus abweichen, weil sie ganz verschiedenen Erkenntniszielen ihre Entdeckung verdanken[22]). Die autonomen Kunst-

---

[21]) Ob die Rasse, rein vital aufgefaßt, das Subjekt einer Entwickelung und im besonderen einer historischen Entwickelung werden kann, läßt sich nur durch eine ausführliche Untersuchung feststellen. Diese ergibt, daß die Rasse nicht als Subjekt einer Entwickelung und damit auch nicht als Gegenstand einer g e n e t i s c h e n Historie in Betracht kommt; wohl aber kann sie der Gegenstand einer auf die Konstanten ausgerichteten, einer ungenetischen Ausdruckshistorie werden.

[22]) Das zeigt sich auch darin, daß auf die Kunst mancher Zeiten und Gegenden einige der autonomen Kunsthistorien gar nicht angewandt werden können, weil es gar kein Material für sie gibt: so ist eine Ikonographie der arabischen Kunst ebenso

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0366
gefördert durch die DFG

historien können sich deshalb gegenseitig nie völlig ausschließen; es kann lediglich fraglich sein, ob nicht eine von ihnen den Vorrang vor den anderen verdient und demzufolge im Vordergrund der gesamten kunsthistorischen Arbeit zu stehen habe. Hierüber ist viel diskutiert worden, und der Kern dieses Streites ist wohl der, welche Schichten am Gesamtphänomen der Kunst die eigentlich wesentlichen seien[23]). Mit anderen Worten: Die bewußte oder vielmehr meist unbewußte Ästhetik, die jede Zeit und jeder Mensch in sich tragen, entscheidet über diese Frage; und da die Menschen und Zeiten in ihrer Ästhetik durchaus nicht übereinstimmen, ist auch sehr verschieden zu diesem Problem Stellung genommen worden: in den Jahren, die für die eigentlich wissenschaftliche Erforschung der Kunstgeschichte die wichtigsten geworden sind, herrschte — entsprechend der ästhetischen Grundeinstellung dieser Zeit — die Ansicht vor, daß der Form das Primat am Phänomen der Künstlerischen gebühre; dementsprechend wurde die Stilhistorie für die wichtigste Methode der Kunstgeschichtsschreibung gehalten und in einer solchen Ausschließlichkeit betrieben, daß der Schein entstehen konnte, sie sei die einzige überhaupt mögliche und allein „richtige" Art und Weise, in der man Kunsthistorie schreiben könne. Seitdem der Glaube an die überragende Bedeutung der Form zurückgeht, werden auch die anderen Historien, vor allem die Ikonographie, wieder mehr gepflegt. Jedenfalls wird niemals eine autonome Kunsthistorie ihren autonomen Schwestern gänzlich das Existenzrecht bestreiten können.

Das ist durchaus anders bei dem Verhältnis der Ausdruckshistorien sowohl untereinander, als auch im Vergleich zu allen immanenten Historien. Der Kulturhistoriker muß alle anderen Historien als durchaus falsch verwerfen; für den überzeugten Geisteshistoriker ist nur diese seine eigene Methode durch den geschichtlichen Tatbestand gerechtfertigt; jede immanente Kunstgeschichte ist fest davon überzeugt, daß man Kunsthistorie niemals als Ausdruckshistorie schreiben könne, während umgekehrt die Ausdruckshistorien die immanenten Kunsthistorien höchstens als auf Fiktionen beruhende Vorarbeiten für ihre eigene Arbeit auffassen können, die im Grunde keinen Anspruch auf den Namen Historie machen dürften und so bald wie möglich durch eine wirkliche Historie zu ersetzen seien. Irgend etwas über die Möglichkeit einer allgemein verbindlichen Entscheidung dieses Streites zu sagen[24]), ist aus demselben Grunde so schwer, wenn nicht unmöglich, aus dem dieser

---

unmöglich wie eine Stilhistorie der karolingischen Kunst. Einige Gedanken hierüber hat Beenken, Geistesgeschichte als System geistiger Möglichkeiten: Logos 19, 1930, S. 247 geäußert.

[23]) Rothacker, Zur Philosophie des Geistes: Deutsche Vierteljahrsschrift 4, 1926, S. 326.

[24]) Eine solche „objektive", rationale und für alle Menschen verbindliche Wertentscheidung wäre allein möglich durch ein Urteil darüber, welche von den Kunsthistorien wahr oder falsch ist, d. h. welche von ihnen der geschichtlichen Wirklichkeit am meisten entspricht. Das aber wäre ein Urteil über kunstgeschichtliche Tatsachen, die der Fragestellung dieser Untersuchung nicht zugänglich sind. Aber selbst dieser einzige Weg zu einer „objektiven" Entscheidung über Wert und Berechtigung der Kunsthistorien dürfte bei der Vieldeutigkeit der hierfür in Frage kommenden Tatsachen und Tatsachenkomplexe und bei deren Abhängigkeit von dem auffassenden, interpretierenden, zusammenschauenden und trennenden Verstehen eines Menschen sich als eine Illusion herausstellen; damit wäre die Notwendigkeit und zugleich auch die Berechtigung erwiesen, das hier in Frage stehende Problem nicht „objektiv" zu entscheiden, sondern auf andere, vorwissenschaftliche Entscheidungen zurückzugreifen; eine solche freilich kann nicht mit dem Anspruch der allgemeinen Verbindlichkeit auftreten, sondern sie kann immer nur eine persönliche sein. — Dies wäre zugleich unsere Antwort auf den Vorwurf eines verantwortungslosen Relativismus, den man etwa unserer Untersuchung machen könnte.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0367
gefördert durch die DFG

Streit die beteiligten Historiker immer so aufregt: beruht doch eine Entscheidung hierüber nicht so sehr auf einer nüchternen Prüfung und vorsichtigen Interpretation der geschichtlichen Tatsachen (die in dieser Hinsicht freilich meist mehrdeutig sind); sondern sie gründet sich auf ganz primäre, meist unbewußte, in den Historikern sehr tief wurzelnde Einstellungen, die gar keine „Erzeugnisse des Denkens" darstellen und damit jeder Diskussion entzogen sind. Je nach den Grundeinstellungen eines Historikers, eines Volkes oder einer Zeit zum Leben, zur Welt im allgemeinen und zur Kunst im besonderen wird die Wahl seiner Methode ausfallen: Für Schnaase war das gesamte Kulturleben eine unteilbare, innige Einheit, und so mußte er Kunsthistorie als Kulturhistorie schreiben. Für Karl Justi waren die Kunstwerke in erster Linie Dokumente des Lebens ihrer Schöpfer, Bekenntnisse großer Künstler, und so wurde ihm die Kunsthistorie zur Biographie. Semper und seine Zeit „sahen" vorwiegend die technisch-materielle Schicht der Kunstwerke, und so mußte die Historie eine erklärend naturwissenschaftliche, eine Kunsthistorie als Historie der Technik und des Materials werden. Wölfflin sah vor allem die allgemeine Form in jedem Werke, den Stil, und so wurde er zum Historiographen und Charakterologen großer Stile.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG

http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0368

gefördert durch die
DFG

Besprechungen

Hans Georg Peters: Die Ästhetik Alexander Gottlieb Baumgartens und ihre Beziehungen zum Ethischen. Neue deutsche Forschungen, hgg. von Hans R. G. Günther und Erich Rothacker, 1. Bd. Berlin, Junker u. Dünnhaupt, 1934. 61 S.

Durch diese Untersuchung von H. G. Peters ist die Baumgarten-Forschung um einen wertvollen Beitrag bereichert und wesentlich gefördert worden. Der Verf. setzt sich selbst zu Beginn seiner Darlegungen mit der vorhandenen Literatur über Baumgartens Ästhetik kritisch auseinander. Es wird vor allem mit dem eingewurzelten Fehler aufgeräumt, den Schüler Baumgartens, G. Fr. Meyer als kongenialen Interpreten anzusehen und Baumgartens ästhetische Theorie in seinem Sinne zu deuten. Daneben wird die Neigung bekämpft, dem Frühwerk der „Meditationes" allzu großes Gewicht beizulegen und sich im Anschluß daran von der Idee einer („organologischen") Logik des niederen Erkenntnisvermögens leiten zu lassen. In diesem Zusammenhange weist der Verf. nach, wie sehr die meisten Auslegungen und Darstellungen bis zu A. Baeumlers erstem Bande über „Kants Kritik der Urteilskraft" unter einer schiefen und mangelhaften Analyse der „Aesthetica" von 1750/58 gelitten haben. Diesem Werke Baeumlers bekennt er sich „weitgehend verpflichtet" und seine eigene Forschung entfaltet sich demgemäß „in fortwährender Auseinandersetzung mit ihm". B. Croces Aufsatz „Rileggendo l'‚Aesthetica' del Baumgarten" (Critica 1933) konnte leider nicht mehr verarbeitet werden.

Peters bemüht sich um den Nachweis, daß die Ästhetik Baumgartens einen ausgesprochen „gegenständlichen" Charakter hat, was bei der überwiegend erkenntnistheoretischen und psychologischen Behandlung derselben bisher mit wenigen Ausnahmen übersehen wurde. Erst nachdem dieses Ergebnis gesichert ist, schreitet die Untersuchung zum engeren Problem fort, nämlich zu der Frage nach der Stellung des Ethischen innerhalb jener Theorie vom schönen Gegenstand.

Die beiden Begriffe, welche vor allem einer Klärung und genauen Bestimmung bedürfen, sind die der „perfectio" (Vollkommenheit) und der „cogitatio", wie sie in den bekannten Formeln auftreten, welche a) die Schönheit definieren als „perfectio cognitionis sensitivae", und b) die perfectio erläutern als „consensus" und zwar 1. als consensus cogitationum, 2. als consensus ordinis und 3. als consensus signorum (Aesth. §§ 18—20); alles aber unter der Bedingung, daß jenes „unum in quod consentitur" zum „phaenomenon" werde. Verf. bezeichnet es als besonderes Verdienst Baeumlers, diese funktionale Vollkommenheitsformel an die Stelle der seit G. Fr. Meyer bei den Interpreten herrschenden metaphysisch-substanziellen gesetzt zu haben. Dagegen lehnt er die Baeumlersche Wiedergabe des Sinnes der Vollkommenheitsformel (als bloßer „Steigerung" von Einheit (cognitio) und Fülle (sensitiva) ab. In der „Aesthetica" wird der „fucus perfectionis" als „unum in quod consentitur" nicht mehr in die cognitio hineinverlegt, sondern in das phänomenale Zusammenstimmen von cogitatio, ordo und significatio; d. h. „das ästhetische Gebilde, der schöne Gegenstand, besteht aus einem Zusammenklingen von cogitatio (res) = ›Gehalt‹ ...

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0369
gefördert durch die DFG

Anordnung und Zeichen (Wort, Ton, Farbe usw.)" (S. 22). Es stellt sich heraus, daß Baumgartens Ästhetik in gewisser Hinsicht derjenigen Kants sehr viel näher steht als bisher gesehen werden konnte, weil man sich vom Gedanken der „niederen Logik" leiten ließ, der für die Ausgangsposition in den „Meditationes" kennzeichnend ist. Die „cognitio sensitiva" ist der „Inbegriff sinnlicher Gegebenheiten"; während aber die Kategorien der äußeren (significatio) und inneren Form (ordo) von Baumgarten nicht weiter behandelt worden sind, erfährt die sie bedingende Kategorie der cogitatio als „prima et primaria pars cognitionis" eine ausführliche Bestimmung. „Cogitatio ist das Gedankliche, das »Thema«, das ideelle Substrat, und steht so in der Tat im Zentrum des schönen Gegenstandes" (S. 30). Aber obwohl die Bedingungen der gedanklichen Schönheit (nämlich Reichtum, Größe [magnitudo], Wahrheit, Licht, Überzeugungskraft und Lebhaftigkeit [vita]) im Vordergrund stehen, kann kein Zweifel darüber aufkommen, daß Baumgarten die für das Schöne unerläßliche Realbeziehung auf die sinnliche Erscheinung (phaenomenon) — auch wenn sie im System nicht mehr ausgeführt worden ist — genügend zur Geltung gebracht hat. Nach einer erneuten Abgrenzung der objektiven Theorie gegen die Logik der niederen Erkenntnis wendet sich dann der zweite Teil der Untersuchung dem Problem des Verhältnisses von Ethischem und Ästhetischem zu.

Durch den Nachweis, daß das Schöne nicht als sinnlich erscheinende metaphysische Vollkommenheit verstanden wird, ist schon ein schweres Hindernis beseitigt, das der ästhetischen Autonomie im Wege stehen könnte. Der „funktionale" Vollkommenheitsbegriff wird aber auch gegen die teleologisch-moralische Heteronomie geschützt. Baumgarten hat „in dieser Frage einen bedeutenden Schritt nach vorne" getan (S. 42). Schon B r a i t m a i e r (als einziger) hat das erkannt (vgl. Gesch. der poetischen Theorie II, S. 35) und der Verf. sieht seine eigene Aufgabe deshalb nur noch darin, das richtige Urteil Braitmaiers durch eine genaue Prüfung der Baumgartenschen Theorie zu bestätigen. Diese Begründung ist ihm m. E. wirklich gelungen. An den Ausführungen über die Kategorie der „magnitudo" wird gezeigt, daß Baumgarten „große Gedanken" zuläßt, die frei von moralischen Inhalten sind; nur die „Größe" des „ἦθος positivum", die Darstellung des Sittlichen als „dignitas aesthetica", scheint in moralistische Richtung zu weisen. Und doch kommt es auch hier nur auf die cogitatio an, ob das Ethische, wie jeder an sich rationale Gegenstand, unter ästhetische Kategorien gebracht werden kann. Denn sofern er in seiner Verwirklichung an einen „Stoff" gebunden ist, muß er auch Gegenstand „sinnlicher Erkenntnis" werden können. Baumgarten spricht demgemäß von einer „virtus amabilis", die „in die Sinne fällt", während die „virtus veneranda" Gegenstand der rationalen Beurteilung bleibt. Diese Lehre von der in Erscheinung tretenden Sittlichkeit (den „virtutum umbrae") darf nach des Verf. Meinung als eine Vorstufe zu K a n t s Lehre von der Schönheit als Symbol der Sittlichkeit und zu S c h i l l e r s Unterscheidung von Anmut und Würde angesehen werden. Peters macht hier mit Recht darauf aufmerksam, daß man bei der Betrachtung und Beurteilung von Schillers Philosophie und Ästhetik „über dem Schüler Kants, der im Mittelpunkt aller Untersuchungen steht, nicht das Kind des 18. Jahrhunderts übersehen" dürfe, vor allem die Richtung Sulzer—Mendelssohn—Garve—Abel! Diese Beziehung bestehe jedoch n i c h t in der vielzitierten Lehre vom „Morgentor des Schönen", da dieser für die Ästhetik ganz unfruchtbare Gedanke sowohl bei Baumgarten in der „Aesthetica" (§ 7) gegenüber den „Meditationes" an Bedeutung verloren habe, als auch von Schiller bald aufgegeben worden sei. Dagegen bringt nun ein Vergleich des § 183 der „Aesthetica" mit einer entsprechenden Stelle aus Schillers Schrift „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen" den Aufschluß, daß die Grund-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0370
gefördert durch die DFG

haltung gegenüber dem Problem der Verbindung des Ästhetischen mit dem Sittlichen bei beiden dieselbe ist. Die moralische Zweckbestimmung wird als „*μετάβασις εἰς ἄλλο γένος*“ abgelehnt, wenn Baumgarten die Schönheit der Gedanken (nämlich die dignitas moralis) zur „conditio sine qua non“ „operis ingeniorum vere pulcri“ macht und wenn Schiller erklärt, „daß ein freies Vergnügen, so wie die Kunst es hervorbringt, durchaus auf moralischen Bedingungen beruhe, daß die ganze sittliche Natur des Menschen dabei tätig sei.“ Verf. meint, es könnte fast scheinen, als habe Schiller direkt an Baumgarten angeknüpft; jedenfalls darf man Peters zugeben, daß er nicht zuletzt durch diesen Vergleich die Ideen der Baumgartenschen Ästhetik ins rechte Licht gerückt und ihnen die gebührende geschichtliche Bedeutung gegeben hat.

Hamburg. Hermann Noack.

Max Nußberger: Die künstlerische Phantasie in der Formgebung der Dichtkunst, Malerei und Musik. München, Bruckmann 1935. 464 S.

Ist die Vergleichung der verschiedenen Künste zwecks Gewinnung allgemeiner ästhetischer Grundsätze und Maßstäbe in der kunstwissenschaftlichen Praxis im einzelnen wohl stets geübt worden, so ist die systematische Verfolgung dieses Verfahrens noch nicht allzu alt. Den Anlaß zu ihr gab, soweit ich sehe, 1917 Oskar Walzel in seinem Vortrag in der Kant-Gesellschaft: „Wechselseitige Erhellung der Künste“. Seitdem ist es um diese Frage nicht mehr still geworden, immer neue Gesichtspunkte und Beziehungen wurden entdeckt und ausgewertet bis hin zu den neuesten Schriften von Karl Voßler „Über gegenseitige Erhellung der Künste“ (1935) und Kurt Wais „Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselberührung zwischen Dichtung, Bild- und Tonkunst“ (1936). Von all diesen Schriften stellt das vorliegende Buch Nußbergers die umfangreichste Äußerung zu dem in Rede stehenden Fragenkomplex dar.

„Wie es der Dichter, der Maler und Musiker beginne, dem gewöhnlichen Alltag das bedeutende Werk zu entheben, dem ewigen Wechsel des Geschehens das bleibende Symbol des Daseins zu entreißen, diese Frage zu ergründen lockte den Verfasser“, und zwar will er diese Frage mit den Mitteln vergleichender Kunstbetrachtung lösen. Um es gleich vorauszunehmen: uns erscheint dieses Problem grundsätzlich — also nicht nur mit dem hier angewandten, sondern schlechthin mit jedem Verfahren — unlösbar. Trotz dieser Erkenntnis erscheint uns Nußbergers Buch sehr wertvoll, nur liegt uns sein Wert weniger in der systematischen Zielsetzung als in zahlreichen Einzelbeobachtungen und Einzelergebnissen zumal da, wo der feinsinnige Literarhistoriker zu Worte kommt.

Der Vergleich von Werken verschiedener Kunstgattungen kann die dargestellten Gegenstände, die Mittel der Darstellung oder aber den Gestaltungsvorgang selbst zum Maßstab nehmen. Bei den beiden ersteren Verfahren wird dann mehr die Verschiedenheit der Künste, bei letzterem dagegen eine „weitgehende Übereinstimmung in der Gestaltungsweise der Künste“ zum Ausdruck kommen, dieselben Stilprinzipien werden sich aus mehreren Kunstgattungen erhärten, gemeinsame Stilmerkmale sich finden lassen. Anknüpfend an die Verfahrensweisen und Ergebnisse Wilhelm Diltheys und Heinrich Wölfflins will N. in seinem Buch Ernst machen mit der „gegenseitigen Erhellung der Künste“ und will so für die Literaturgeschichte eine Behandlungsweise nachholen, wie sie in der Kunstgeschichte längst üblich sei.

Um von vornherein klarzustellen, welchen Wesenszügen der Kunstwerke er seine Vergleichungsmomente entnehmen wolle, schickt N. seinen Ausführungen einleitenderweise Betrachtungen über das Verhältnis von Stoff und Form voraus, deren

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0371
gefördert durch die DFG

Beispiele er als Literarhistoriker zumeist der Literaturbetrachtung entnimmt. Zugegeben, daß die Stoff-Form-Frage eine besonders schwierige ist, hätte man jedoch bei ihrer Behandlung an so grundlegender Stelle etwas mehr Behutsamkeit erwarten sollen. Manches als „Stoffliches" Angesprochene, beispielsweise der Ausgang eines Romans, ist zweifellos ebensogut als „Form" anzusehen; denn Gesinnung und Weltanschauung, die sich im Ausgang eines Romans ausprägen, sind doch keinesfalls ausschließlich dem „Stoff" zuzurechnen. Ebensowenig vermag ich im „Umfang" eines Kunstwerks ein rein stoffliches Moment zu sehen; auch er hat zumindest teilweise Formwert. Es scheint überhaupt, als ob N., wenn er von „Form" spricht, in erster Linie „Technik" meint, oder doch als ob ihm ein engerer Begriff von „Form" vorschwebt, als er in der heutigen Ästhetik sonst üblich ist.

Ebenso anfechtbar aber wie des Verfassers Abgrenzung des Umfangs oder der Zuständigkeit von „Stoff" und „Form", ebenso anfechtbar ist auch seine Bewertung von beidem als Ideengehalt und formale Gestaltung. „Der Wert eines Kunstwerkes bemißt sich nicht nach der Größe des Vorwurfs, sondern allein (!) nach den Bedingungen der Gattung und der Erfülltheit der Form im Vergleich zu den bisher geläufigen Ausdrucksmöglichkeiten. Für den Dichter nun ist dies so auszulegen, daß der Wert seiner Leistungen nicht so sehr von den Ideen abhängt, denen er in seinem Werke Ausdruck gibt, als vielmehr davon, ob er in der Begeisterung für sie bei der Gestaltung zu neuen Kunstformen vorzudringen vermag oder doch die vorhandenen mit neuem, mächtigem Gehalte erfüllt, sie so über ihre bisherige Tragweite hinaus steigernd." Auch in der Beurteilung des Kunstwertes sieht, wie diese Sätze zeigen, N. die Verhältnisse einfacher als sie in Wirklichkeit liegen. Ich habe selbst versucht, die verschiedenen möglichen Wertungsweisen am Kunstwerk klar voneinander zu trennen und Umfang und relative Berechtigung einer jeden von ihnen zu erweisen und habe seit dieser vor zwanzig Jahren entstandenen Untersuchung[1]) immer mehr die Überzeugung gewonnen, daß nur auf dem Wege solcher Abgrenzung der verschiedenen Wertungsmöglichkeiten die Fragen der Beurteilung von Kunstwerken wahrhaft gefördert werden können. N. neigt hier offenbar zu einer Überschätzung der „Form" für die Wertung des Kunstwerks. Beispielsweise ist e i n e mögliche Bewertungsweise des Kunstwerks die Erkenntnis, welche Bedeutung ihm in der Entwicklungsgeschichte seiner Gattung zukommt; keineswegs ist sie aber die einzige, ja nicht einmal die unzweifelhaft wichtigste. War Überschätzung der „Form" der Wesenszug eines doch wohl überwundenen l'art-pour-l'art-Standpunktes, der notwendig den formal geschickten Schriftsteller über den vielleicht formal ungelenkeren Dichter, den virtuosen Könner über den mit der „Form" ringenden Künstler stellen mußte, so kommt jetzt wieder die Überzeugung zu ihrem Recht, daß es doch vornehmlich die Ideen sind, die den Schriftsteller zum Dichter, den Könner zum Künstler erheben. So kann man dem Verfasser auch nicht zustimmen, wenn er sagt, es seien „die Ideen ein Dargereichtes, das der Poet in sein Werk hineinarbeitet. Sie stellen das ihm von außen Gegebene dar, das er zu gestalten hat". Soll hierin nicht ein sozusagen kunstethisches Versagen des Buches gesehen werden, so zeugen diese Äußerungen wiederum von einer gewissen Grenzverwischung der Begriffsbildung, bei der eben nicht vollends klar wird, was unter „Idee", was unter „gestalten" verstanden werden soll. Daß uns die begriffliche Klarstellung in den grundlegenden Aus-

---

[1]) G a s s e n, Kurt: Der absolute Wert in der Kunst. Entwurf einer grundwissenschaftlichen Klärung des Kunsturteils, entstanden 1916/17, erschienen 1921; alle wesentlichen Ergebnisse dieser Untersuchung, besonders was die verschiedenen möglichen Kunstwertungsweisen, ihren Geltungsbereich und ihre Berechtigung betrifft, würde ich auch heute noch unterschreiben.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0372
gefördert durch die DFG

führungen des Buches oft nicht weit genug getrieben scheinen, verwundert bei einem Verfasser, dem man andererseits zuweilen eine übermäßig verstandesmäßige Auffassung von künstlerischer Tätigkeit zum Vorwurf machen könnte.

Es war nötig, der von N. einleitend behandelten Stoff-Form-Frage verhältnismäßig weit nachzugehen, enthält sie doch die Begründung für die Abgrenzung des Kunstbezirks, der ihm für seine kunstvergleichenden Untersuchungen maßgebend sein soll. Er will es zu tun haben „mit demjenigen Teil der formenden Tätigkeit des Dichters" — wie schon hervorgehoben, räumt N. bei seinen Betrachtungen der Dichtung den weitaus größten Raum ein —, „in welchem er sich mit seinem Stoff und dessen besonderen Eigenschaften auseinandersetzt, während wir alle die Rücksichten, die er auf die Psychologie des Genießenden nimmt und die für ihn als Bedingungen der Gattung wichtig werden, beiseite lassen. Wir schälen somit den eigentlichen Kern der kompositorischen Tätigkeit aus dem ganzen Gestaltungsprozeß heraus, um die dichterische Erfindung rein und ungestört beobachten zu können."

Geht N. nun zu den „allgemeinen Grundformen der künstlerischen Gestaltgebung" über, so vermögen diese Ausführungen über Gemeinsamkeiten der Künste noch nicht viel zu sagen; allzu oft im Gegenteil muß der Verfasser selbst von Unterschieden sprechen. Denn ist es wirklich fruchtbar, „die Übereinstimmung der Künste im Gegenstande nachzuweisen, indem wir zeigten, wie in diesem immer wieder ein Gleiches zur Erscheinung kommt, nämlich das Leben, das bildnerisch am geformten Körper als Gestalt hervortritt, am dichterisch dargestellten Vorfall oder Lebenslauf als Schicksal, während es sich in der Musik als Melodie — im weitesten Sinne des Wortes — zu erkennen gibt, die in ihrer freudigen oder schmerzlichen, energischen oder gelösten Haltung dem sie veranlassenden Eindrucke des Lebens entspricht?" Nicht viel aufschlußreicher für die innere Zusammengehörigkeit und Vergleichbarkeit der Künste erscheint es uns aber, von der Psychologie der Künstler auszugehen. Es ergeben sich nur derart allgemeine Übereinstimmungen — künstlerisches Schaffen präge die Subjektivität des Künstlers in objektive Form etwa —, daß praktisch damit nicht allzuviel anzufangen ist; zuweilen passen auch die Ausführungen N.s überhaupt nur für e i n e Kunstgattung. Oder aber die aufgezeigten Ähnlichkeiten sind nicht eben überzeugend und zwingend, wie beispielsweise dort, wo die Häufung gleicher Motive der Schwanksammlungen mit der Rhythmik malerischen oder architektonischen Ornaments und dem Wagnerschen Leitmotiv auf eine Stufe gestellt wird.

Was für Gestaltungsprinzipien sind es nun schließlich, in denen N. Vergleichbarkeit, Übereinstimmung, Ähnlichkeit, Gemeinsamkeit, wechselseitige Erhellung der Künste findet und nachweist? Es sind das einmal das Prinzip der Steigerung und Übertreibung, ferner das der Häufung und Wiederholung und das der Schlichtung und Verkürzung; diese drei Prinzipien führt er auf Kräfte der Apperzeption, Assoziation und Abstraktion des Künstlers zurück. Als viertes Gestaltungsprinzip nennt N. schließlich das der Ordnung, das sich wesentlich in Wirkungen von Harmonie und Kontrast äußert. Jedes dieser Prinzipien setzt eine besondere psychologische Einstellung des Künstlers zu seinem Gegenstande voraus, jedes ist mit charakteristischen, nur ihm eigenen Eigenschaften an verschiedenen Stoffen mit wechselndem Vorteil anwendbar und jedes ist der Persönlichkeit des einzelnen Künstlers in verschiedenem Grade gemäß. Und auch für die Geschichte der Künste haben die genannten Prinzipien eine eigentümliche Bedeutung: „Jedes der vier Gestaltungsverfahren gewinnt nämlich im Verlauf der Entwicklung einmal allgemeine Verbreitung und dadurch die Vorherrschaft als das der Zeit gemäße Prinzip der künstlerischen Lebensverarbeitung. Es bestimmt alsdann den künstlerischen Stil der Zeit im weitesten

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0373
gefördert durch die DFG

Sinne.“ Hervorgehoben sei noch, daß die Prinzipien der Steigerung und Häufung am Kunstwerk ohne Rücksicht aufs Ganze zur Geltung kommen, die der Schlichtung und Ordnung dagegen Prinzipien sind, die ihren Sinn und ihre Auswirkung erst am Kunstwerk als ganzem erfahren. Es ist unleugbar, daß N. in diesen vier Prinzipien klare, einleuchtende und auf jede Kunstgattung anwendbare Gesichtspunkte der vergleichenden Untersuchung gefunden hat, nur erscheinen auch sie uns im Grunde noch zu allgemein, ich möchte sagen zu weitmaschig, als daß sich in ihnen viel fruchtbare Einzelergebnisse für eine wechselseitige Erhellung der Künste einfangen ließen. Vor allem glauben wir auch nicht, daß sich mit ihrer Hilfe jene Hauptaufgabe lösen lasse, die N. eingangs umreißt, nämlich zu ergründen, „wie es der Dichter, der Maler und Musiker beginne, dem gewöhnlichen Alltag das bedeutende Werk zu entheben, dem ewigen Wechsel des Geschehens das bleibende Symbol des Daseins zu entreißen“. Jene Prinzipien sind, am eigentlichen Schaffensakt gemessen, doch nur sekundäre Gestaltungsmomente, vermögen daher über das Geheimnis des künstlerischen Geburtsvorgangs selbst nicht das mindeste auszusagen. Ich sagte schon früher, die Stärke und der bleibende Wert von N.s Werk scheine mir weniger in der Verfolgung seines Gesamtziels zu liegen, deren Gelingen ich dahingestellt sein lassen möchte, als vielmehr in den Einzelergebnissen.

So hat man, wenn der Verfasser in den weitaus umfangreichsten Abschnitten seines Buches nun jene vier Gestaltungsgrundformen in Musik, bildender Kunst und Dichtkunst im einzelnen mit vergleichenden Blicken hinüber und herüber verfolgt, trotz mancher grundsätzlichen Bedenken doch Seite für Seite seine helle Freude an den so überaus zahlreichen feinen und treffenden, von umfassender Kenntnis und liebevollem Kunstverständnis zeugenden Einzelbeobachtungen, -beurteilungen und -ergebnissen und legt das Buch, in dem man gern immer von neuem lesen wird, mit reicher Belehrung aus der Hand.

Greifswald. Kurt Gassen.

Krisenjahre der Frühromantik. Briefe aus dem Schlegelkreis. Herausgegeben von Josef Körner. Erster Band. 667 S. Verlag Rudolf M. Rohrer, Brünn, Wien, Leipzig.

Josef Körner hat wiederholt von einem umfangreichen Autographen-Fund berichtet, der ihm im Jahre 1929 auf Schloß Coppet am Genfer See geglückt ist. Als er dort vergeblich nach der inzwischen an andrer Stelle aufgetauchten Korrespondenz August Wilhelm Schlegels mit Madame de Staël forschte, fielen ihm zwei mächtige Kartons in die Hände, welche seit über 100 Jahren wohlversiegelt in 40 Päckchen insgesamt über 2000 Briefe enthielten, die August Wilhelm während seines Aufenthaltes in Coppet, d. h. zwischen 1804 und 1812, von den verschiedensten Absendern empfangen hat. Jetzt endlich ist es möglich geworden, diesen um wichtige Einzelfunde vermehrten Schatz zu veröffentlichen. Der erste Textband liegt vor, ein zweiter soll ihm folgen, ein dritter Band wird den Kommentar enthalten. In seiner Anlage paßt sich also das Werk den früheren Brief-Publikationen aus dem Schlegel-Kreis an, die wir Körner verdanken. Um dies noch vorweg zu sagen: Der vorliegende Band ist so würdig und schön ausgestattet, daß es schon aus diesem Grunde eine Freude ist, ihn zu besitzen. Leider ist der Preis recht hoch, und nur Begüterte werden daran denken können, ihn sich als Eigentum zu erwerben.

Körner nennt die Jahre von 1804 bis 1812 die „Krisenjahre der Romantik“. In ihnen vollzog sich der „umstürzende Wandel der Frühromantik aus der zügellosen Freiheit ihrer Anfänge in die starren Bindungen ihrer Spätzeit“ (XIV). Diese Krisis bekundet sich in der vorliegenden Sammlung naturgemäß zunächst einmal nach ihrer

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0374
gefördert durch die DFG

menschlichen und biographischen Seite hin. Persönliche Schwierigkeiten und Lebensumstände haben die Frühromantiker auseinandergebracht. Der Kreis der Freunde und Sym-Philosophierenden von einst ist zerstoben. Zwischen denen, die sich aufs engste zugetan waren, herrscht jetzt vielfach eine tastende Unsicherheit, wenn nicht gar, ihnen selbst schmerzlich bewußt, offener „Parteigeist". Wieviel Mißtrauen hat nicht Carolines Verbindung mit Schelling zwischen die Brüder Schlegel gesät! Jahre nachher, in einem Briefe vom 15. April 1806, beklagt sich Friedrich darüber, „daß das Lügengewebe jener lasterhaften Frau (den Bruder) noch immer umstrickt hält, und ihre Fantasmagorien sich noch immer vor (seinen) Augen erhalten". Etwa zwei Jahre später stellt Friedrichs Übertritt zur katholischen Kirche, den er zunächst August Wilhelm gegenüber verheimlicht, das brüderliche Freundesverhältnis erneut auf eine schwere Probe. Angesichts und trotz all dieser Schwierigkeiten hält Friedrich daran fest, daß ihr „Vereint-Sein" (479) die beste und fruchtbarste Vorbedingung für ihrer beider Wirken und Schaffen wäre.

Am peinlichsten berührt die menschliche Krisis des Schlegel-Kreises, wenn man sie von der „Bernhardi-Affäre" her betrachtet. Mit ihrem Verlauf macht uns die umfangreiche Korrespondenz zwischen Sophie Bernhardi und August Wilhelm Schlegel bekannt. Körner hat nämlich außer den in Coppet aufbewahrten Briefen Sophies an andrer Stelle auch die an sie gerichteten Antwortbriefe ausfindig gemacht und mit abgedruckt. Sophie Bernhardi, die Schwester Ludwig und Friedrich Tiecks, in deren Berliner Hause Schlegel von 1801—1804 gewohnt hatte, trennt sich von ihrem Manne und reist mit Knorring, den sie später heiraten wird, in Deutschland, Italien und Österreich umher. In häufigen, langen und dringenden Briefen appelliert sie an August Wilhelm Schlegels Mitleid, Liebe und Freundschaft. Sie schwärmt und jammert, klagt und hofft. Bald ist sie mit ihrem Briefempfänger, bald mit sich selbst unzufrieden. Einmal ist sie von übertriebener Offenheit, ein andres Mal verschließt sie sich mißtrauisch. Dabei weiß man freilich nie recht, wo echte Gefühlsäußerung aufhört und Verstellung beginnt. Recht häufig klaubt sie aus einem Briefe, den sie bekommen hat, eine Stelle heraus, erklärt sich enttäuscht, vernachlässigt und verkannt, um dann mit ihren Vorwürfen dem Absender zuzusetzen. Wenn ihre Briefe schon wegen ihrer aufdringlichen Überschwenglichkeit mitunter eine menschlich wenig erfreuliche Lektüre bilden, so fühlt man sich erst recht von ihrem Inhalt peinlich berührt. Sophie will nicht zu ihrem Manne zurückkehren, sie will auch ihre beiden Söhne nicht zu ihm heimschicken. Unaufhörlich und hemmungslos beklagt sie sich über seine Roheit und seine Niederträchtigkeit. Wohin sie kommt, hängt sie sich an Gönner und bemüht sie für ihre Sache, deren Ausgang durchaus nicht gewiß ist. Auf Bernhardis Seite stehen nämlich zahlreiche und einflußreiche Freunde, welche seiner Frau alle Schuld zusprechen und insbesondere ihren Umgang mit Schlegel und Knorring verdächtigen und verurteilen. Der Prozeß und sein Drum und Dran erregen allerwärts Aufsehen. Friedrich Schlegel schreibt am 22. Dezember 1807 von Köln aus: „Es wird unglaublich viel von dieser Sache in Deutschland gesprochen, wie ich fast an jedem hier durchkommenden Fremden gewahr werde." Wie sehr die Bernhardi-Affäre den romantischen Kreis verwirren mußte, geht außer aus vielen anderen Umständen auch aus der Korrespondenz Friedrich de la Motte Fouqués mit seinem verehrten „Meister" August Wilhelm Schlegel hervor. Jener macht aus seiner Freundschaft mit Bernhardi kein Hehl und ruft so das Befremden August Wilhelms in einem solchen Maße hervor, daß das peinliche Thema in den weiteren Briefen vorsichtig gemieden werden muß.

Zu den erfreulichsten Gestalten, denen wir während der Krisenzeit im engsten Schlegel-Kreise begegnen, wird man, glaube ich, Dorothea rechnen müssen. Man

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0375
gefördert durch die DFG

bedenke, was es heißt, in so ungesicherten Verhältnissen zu leben, wie sie es mit ihrem Manne in Paris und Köln zu tun gezwungen ist. Wie schwer aber auch ihr äußeres Dasein sein mag, wie sehr sie Friedrichs Grenzen und Unzulänglichkeit durchschaut, sie tritt für ihn ein, wann und wie sich ihr die Gelegenheit bietet. Was tut sie nicht allein, um die Entfremdung der beiden Brüder zu überbrücken und Mißverständnisse zu beseitigen! Eine besondere Kostbarkeit ist der Brief, den sie am 30. Juni 1808 ihrem erzürnten Schwager schreibt, um ihm ein wenig verständlich zu machen, warum Friedrich ihm gegenüber seinen Übertritt zur katholischen Kirche verschwiegen hat.

Eins der leidigsten Kapitel aus der Geschichte des Schlegel-Kreises bilden die vielen Auseinandersetzungen mit Verlegern, die Vorschuß geleistet haben und nun vergeblich auf die Ablieferung der Manuskripte warten. Man kannte schon die öffentliche Mahnung, die Reimer, der Inhaber der Realschulbuchhandlung, am 7. Februar 1807 in der Jenaischen Allgemeinen Literatur-Zeitung an August Wilhelm Schlegel richtete, der ihm weder den zweiten Band des „Spanischen Theaters“ geschickt noch seine Geldschuld beglichen hatte. Dank der im vorliegenden Bande mitgeteilten Briefe Reimers wird nun auch die Vorgeschichte dieser unerfreulichen Angelegenheit durchsichtig.

So sehr der Hauptwert des neuerschlossenen Brief-Corpus „im Biographischen und Charakterologischen“ liegt, so gewiß wird er auch die geistesgeschichtliche Erhellung der Romantik zu fördern imstande sein. Am auffälligsten scheint mir während der Krisenjahre das wachsende Interesse am Altdeutschen und Katholischen zu sein, das sich in vielen Briefen nachdrücklich bekundet. „Wir brauchen ja gar keine Poesie zu machen, sie ist längst da, aber ans Licht sie zu ziehen und mit neuem Schmuck zu bekleiden, ist Verdienst genug“, schreibt Friedrich Schlegel am 15. Juli 1805 seinem Bruder. Immer von neuem tritt uns nahe, wie sehr Neugestaltungen und Neuausgaben mittelalterlicher Dichtungen einen wesentlichen Bestandteil des damaligen Geisteslebens bilden. Eine Einzelheit sei vermerkt: Unter den Briefschreibern, mit denen August Wilhelm in Verbindung steht, finden wir auch den Nibelungen-Herausgeber von der Hagen. Am sinnfälligsten zeigen sich uns die mittelalterlichen Neigungen in den Plänen und Vorbereitungen für ein Werk, das Friedrich und August Wilhelm Schlegel gemeinsam unter dem Titel „Das Mittelalter“ herauszugeben sich vornehmen. „Es soll die Mannigfaltigkeit einer Zeitschrift haben, aber bandweise erscheinen, solange der Beyfall der Leserwelt uns dabey unterstützt, denn der Stoff ist allerdings unerschöpflich“, berichtet August Wilhelm am 23. März 1807 dem Verleger Cotta.

Bei Friedrich hat damals das Interesse am Mittelalter längst nicht mehr ausschließlich literarischen Charakter. Ihn zieht in besonderem Maße das „Katholische“ an jener Welt an. Scholastiker und Mystiker sind ihm wichtig geworden. Von ihnen ist der Weg nicht weit zu den Kirchenvätern, die er nicht müde wird, seinem Bruder anzupreisen. „Die Kirchenväter sind eine Welt von Litteratur, die noch ganz verborgen ist, weil in der letzten Zeit nur stumpfsinnige Lästerer darüber sprachen“, liest man in einem Briefe vom 1. Dezember 1807. In alledem bestätigt sich aufs neue die These, die Körner seit Jahren immer wieder vorgetragen hat, daß nämlich Friedrich Schlegels Conversion das Ergebnis einer langen und stetigen Entwicklung gewesen ist.

Ein paar weitere geistesgeschichtliche Probleme, für deren Klärung der vorliegende Briefband neues Material liefert, seien wenigstens stichwortartig aufgezählt: das Interesse der Romantiker an Indien und dem übrigen Osten, die manchenorts und vielfältig lebendigen Bemühungen um einen deutschen Shakespeare, das Erwachen

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0376
gefördert durch die DFG

einer magisch gefärbten Naturwissenschaft, das Verhältnis des Schlegel-Kreises zu Goethe, das Zeitschriftenwesen jener Jahre, die Rolle der Romantiker im akademischen Leben ihrer Zeit.

Der Gewinn, den biographische und geistesgeschichtliche Romantik-Forschung aus der neuen Briefsammlung ziehen können, wird besonders deutlich werden, sobald außer dem zweiten Band auch noch der Apparat vorliegt. In der Hoffnung, daß sein Erscheinen sich nicht zu sehr verzögert, kann sich dieser Bericht mit den vorstehenden allgemeinen Bemerkungen zufriedengeben. Wer wollte überhaupt mit Körner wetteifern, wenn es gilt, sichtbar zu machen, was neue Quellen aus dem Schlegel-Kreis im einzelnen an neuen Aufschlüssen bieten, inwiefern sie uns in einer wirklichen Sachkenntnis weiterhelfen. Wenn man von einem Fortschritt der Einsichten reden darf, so wird ihn Körner am genauesten ermessen. Das wird jedem klar, der beispielsweise den Kommentarband der 1930 von ihm herausgebrachten Briefe von und an August Wilhelm Schlegel aufschlägt und einzelne darin enthaltene Äußerungen zu dem neuen Material in Beziehung setzt. S. 87 heißt es dort beispielsweise: „Von Reimers Briefen an Schlegel vor 1812 ist nichts erhalten." Der Coppeter Fund hat diese Behauptung über den Haufen geworfen. — Der Brief von Heinrich Voss d. J., der S. 88 als nicht erhalten bezeichnet wird, steht in der neuen Sammlung auf S. 354. — Wenn der Kommentarband auf S. 96 sagt: „Aus den Jahren 1804—1810 sind keine Briefe (Friedrichs) an August Wilhelm bewahrt", so besitzen wir jetzt solche Briefe als eine der wesentlichen Kostbarkeiten des neuen Corpus. — Von den Briefen Sophie Bernhardis an August Wilhelm, die auf S. 96 ebenfalls als verschollen gebucht werden, war oben ausführlich die Rede. — Das sind nur ein paar Beispiele für den sachlichen Fortschritt unseres Wissens, den uns Josef Körner ohne Zweifel nach allen Seiten hin verdeutlichen wird.

Marburg. Wilhelm Kalthoff.

Hermann Blackert: Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei Marcel Proust, aufgezeigt an der Einführung der Personen in „A la recherche du temps perdu". Berlin, Junker u. Dünnhaupt, 1935 (Neue deutsche Forschungen, Abteilung Romanische Philologie).

Daß keine literarische Äußerung etwas anderes als „Schau" ihres Schöpfers, die Wirklichkeit im Werke immer nur Kunstwirklichkeit sein kann, wird heute auch der beschränkteste Literarhistoriker nicht mehr leugnen; ist es doch eine Selbstverständlichkeit. Den Kritiker aber muß es locken Einblick zu erlangen in die Art, wie sich diese Kunstwirklichkeit im einzelnen Werk vom Ich des Schöpfers aus jeweils in Stufen, Spiegelungen, Brechungen aufbaut. Die Probleme, die sich da ergeben, sind schon vielfach erörtert worden. Jede neuere Darstellung der Ästhetik oder Kunstwissenschaft spricht von ihnen, Sprachtheorie und Poetik haben sie nicht vernachlässigt. In den Büchern etwa von Roetteken (Poetik, 1902), Th. A. Meyer (Das Stilgesetz der Poesie, 1901) und in so und so vielen anderen finden sich zahllose Beobachtungen zur Gestaltung dichterischer Wirklichkeit durch Sprache. K. Friedemann aber widmete bereits 1910 ein eigenes Buch der auch hier entscheidenden Sonderfrage nach der „Rolle des Erzählers in der Epik". Siehe auch Ref., Das dichterische Kunstwerk, 1924.

Es muß zweifelhaft erscheinen, ob Marcel Prousts Werk wirklich jene geistige und künstlerische Bedeutung hat, die ihm manche zugeschrieben haben und die die eingehende wissenschaftliche Beschäftigung mit ihm rechtfertigen würde, die es z. B. auch bei Blackert wieder gefunden hat. Jedenfalls aber stellt es in dem Aufbau seiner

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0377
gefördert durch die DFG

Kunstwirklichkeit einen eigenartigen Typus dar — und insofern hat Blackert mit der Wahl seines Gegenstandes zweifellos einen glücklichen Blick erwiesen. Leider aber ist er an allen den grundsätzlichen Erörterungen der Kunstwissenschaft, von denen gerade die Rede war, offenbar ahnungslos vorbeigegangen. Was er als „verwandte" (verwendete oder seiner eigenen Arbeit bloß verwandte?) Literatur anführt, ist höchst enge und wirkt in unserer heutigen Wissenschaftslage z. T. schon reichlich verwelkt. Daher ist Blackerts Untersuchung auch nicht bis zu jener höheren innern Ordnung, Ganzheit und Geschlossenheit vorgedrungen, die sie bei der sichtlichen Begabung des Verfassers hätte erlangen können. Daß Blackert sich (wenigstens im wesentlichen) darauf beschränkt hat, zu untersuchen, wie die Personen in „A la recherche du temps perdu" eingeführt werden, ist eine Einengung auf Musterbeispiele da, wo es vor allem auf das Ganze ankam. Aber auch in der Einzeluntersuchung vermißt man die Leitlinie, die eben nur durch grundsätzliche kunstkritische Erwägung festzuhalten war und die allein Ergebnisse höherer Giltigkeit statt ungleichwertiger, durch stimmungsmäßige ad hoc-Begriffe augenblickhaft festgehaltener Eindrücke ermöglicht hätte. Es sei dies an einem Beispiel gezeigt.

Schon auf dem Gymnasium lernten wir (aus Anlaß Homers) den Begriff der Mauerschau, der Teichoskopie, kennen. Es handelt sich dabei um das in jedem literarischen Werk irgendwie, wenigstens in Einzelheiten, Nuancen und Variationen nachweisbare Prinzip, ein Geschehen, einen Vorgang, eine Person nicht als vom Dichter selbst, sondern als mit den Augen einer seiner Dichtgestalten geschaut darzustellen. Der künstlerische Sinn des Vorgangs kann als reinlich geklärt gelten (s. etwa die oben erwähnte Literatur). Bei Proust nun findet er sich als herrschendes Prinzip, nur in einer besonderen, fast manischen Art mit Varianten, eigenartigen Steigerungen, Brechungen, Überschneidungen, die die nähere Untersuchung, die Blackert ihnen widmet (es ist der Hauptinhalt seiner Arbeit), ohne weiteres verdienen mögen. Wie aber stellt Blackert seine Untersuchung an? Wenn eine Person Prousts (Swann) z. B. zuerst mit den Augen einer Tischrunde gesehen erscheint, so knüpft Blackert statt präziser Feststellung folgende Erörterungen daran: „Der Nachdruck ist gerichtet nicht auf objektive Angaben, Aussagen über den eingeführten Swann, auch nicht auf irgendwelche andern objektiven Tatsachen, obwohl es ja im Grunde darauf ankommt, dem Leser Objektives, hier die Tischstimmung nahezubringen. Er liegt eindeutig auf der Begründung einer Tatsache durch eine zweite, auf der Feststellung dieser rationalen Beziehung. Dargestellt ist also eine Äußerung der Bewußtseinstätigkeit, eine Bewußtseinsform. Wenn es auf eine objektive Darstellung ankäme, würde diese rationale Ordnung nicht in der Beschreibung zum Ausdruck zu kommen brauchen. Sie würde sich am Objekt erkennen lassen und selbst wieder als etwas Objektives erscheinen. Hier aber liegt von vornherein der Nachdruck auf dem Bewußtseinsvorgang, das Objektive ist von ihm aus und durch ihn von Anfang an bestimmt und geordnet. Der Leser kann nicht am Dargestellten die Ordnung feststellen, sondern er sieht es überhaupt schon in dieser Ordnung. Der contexte (!) des angeführten Beispieles zeigt nun, daß sich die Ordnung offenbart an etwas ganz Bestimmtem. Der Faden der Darstellung verbindet Tatbestände nach rationalen Prinzipien, die charakteristisch sind allein für die Gruppe um den Tisch. Die Ordnung, in der der Leser Objektives hier wahrnehmen kann, ist wesentlich durch die Existenz des Tischkreises selbst da und erweist sich an ihr. Geordnet sind in diesem Falle Tatbestände des Tischkreises ... In dem angeführten Beispiel sind die Tatbestände charakteristisch für den Tischkreis. Swann erscheint in dieser Vorstellung als Swann, wie ihn die Tatbestände des Tischkreises bestimmen, und nur soweit, als sie ihn bestimmen. Das ist nicht ein Swann überhaupt, wie er jedem begegnen müßte, ...

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0378
gefördert durch die DFG

sondern ein Swann, wie er im Bewußtsein des Tischkreises lebt, wie er Inhalte dieses Bewußtseins anspricht und erfüllt. Natürlich stellen nicht allein solche Tatbestände ein Blickzentrum her . . . Zur Gewinnung des Blickzentrums, seiner Sphäre und Atmosphäre, tragen alle möglichen Gebiete der Bewußtseinsbetätigung bei. In jedem Falle sind dann Merkmale oder Beziehungen nicht als allgemein gültige, als von jedermann anerkannte gegeben, sondern nur als von der Tafelrunde gewußte, notwendig und allein berechtigt in der Beziehung Swann-Tafelrunde, kennzeichnend für diesen Swann. Wie weit sie an Swann überhaupt existieren, welche Realität sie außerhalb der Tafelrunde-Schau haben, spielt für die Tafelrunde keine Rolle, für sie haben sie Realität und allein diese Realität. Die im Satztiefton erwähnten Angaben über die eingeführte Person entsprechen denen, die im Satzton als Blickzentrumsangaben stehen. Es schließen sich etwa Angaben über soziale Stellung zu Angaben über soziale Beziehungen und Ansichten des Tischkreises, wie sich im obigen Beispiel Tatbeständen des Tischkreises tatsächliche Angaben über das Aussehen zuordnen. Der Blick auf die einzuführende Person wird also in jedem Fall eines besonderen Themas erst durch die Tischkreis-Struktur geführt, erhält dabei die besondere Struktur dieses Blickzentrums und läuft so vorkonstruiert erst auf die einzuführende Person, und zwar im gleichen Thema bleibend . . ." (S. 28/29).

So geht es noch eine Weile weiter. Es sind etwas reichlich Worte zur Erklärung eines e i n z i g e n Satzes des Textes. Und am Schluß des Buches kennt man sich vor lauter verschiedenen „Bewußtseinsformen" und „Bewußtseinsebenen" mit „Wertungselementen", „Tatsächlichkeits"- und „Gefühlsäußerungselementen", „Einführungsräumen" „Bewußtseinsströmen" (S. 22), „inneren Tatsachen des Bewußtseins, seelischen, geistigen, rein elementar-psychologischen (optischen u. dgl.) eines Zentrums" (S. 30), „Zentrierungen", „Perspektiven" (S. 31), „Zentrierungsinhalten" (S. 32), „Zentrierungen zu Wertungslinien", „Perspektiven der ersten Eindruckswertung" (S. 63), „Ichebenen", „Zwischenschaltungen" (s. Inhaltsübersicht), Verschachtelungen, Nebeneinander und Durcheinander von „Ebenen" überhaupt nicht mehr aus, was nur zum Teil an Proust, zum größeren an der geringen methodischen Zucht des unzweifelhaft scharfsinnigen und stilbegabten Dissertanten Hermann Blackert liegen dürfte. Was mit Erörterungen wie der z i t i e r t e n, die das Buch zur Gänze füllen, für die literarische, künstlerische, philosophische oder sonstige Erkenntnis Prousts gewonnen sein soll, wüßte ich jedenfalls nicht zu sagen.

Heidelberg. Emil Winkler.

M o r i t z H a u p t m a n n: D e r T o n d o, Ursprung, Bedeutung und Geschichte des italienischen Rundbildes in Relief und Malerei. Verlag Vittorio Klostermann, Frankfurt a. M. 1936.

Die Grundlage des Tondos ist der Kreis. Der Kreis aber ist gemäß Wölfflins Definition Sinnbild der Vollendung. Denn er ist „ruhig, unveränderlich, notwendig, abgeschlossen, fertig". Demgemäß würden wir den Kreis und vornehmlich den selbständig gewordenen Kreis, den Tondo, hauptsächlich da vermuten, wo wir auf klassischem Boden stehen und gewiß nicht da, wo malerische Elemente die Oberherrschaft haben. Also nicht im Barock und nicht in Venedig. Das hat in seinen tiefgründigen und weitausschauenden Darlegungen Hauptmann ausgiebig dargetan. Aber — und hier beginnt die Kompliziertheit des Problems — warum vorwiegend im 15. Jahrhundert und warum nur in Florenz? Ist der Tondo wirklich schlechthin Sinnbild der Vollendung, des Klassischen, so müßten wir ihn an erster Stelle in Rom, und zwar im Rom des 16. Jahrhunderts erwarten. Aber an der Tatsache läßt sich nicht rütteln: seine eigentliche Blütezeit findet er in Florenz, und Florenz selbst kommt zur Ent-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0379
gefördert durch die DFG

faltung seines eigensten Wesens — wie Hauptmann immer wieder mit Recht betont — in der Frührenaissance, also im 15. Jahrhundert.

Das führt unseren Verfasser nun zu einer merkwürdigen Schlußfolgerung. Nicht Rom hat mehr den „Anspruch auf typischen Wert" und nicht die zwanzig Jahre der Renaissance, sondern Florenz und das ganze 15. Jahrhundert. Die Hochrenaissance wird zu einem „Augenblick der Obschwebe zwischen den Tendenzen der beiden langen Perioden der sog. ‚Frührenaissance' und des Barock". Nicht Rom ist das „Ziel" der Entwicklung, sondern Florenz selbst bedeutet die Erfüllung des klassischen Ideals. Rom ist Zerstörerin der Klassik und somit auch des Tondos.

Demgegenüber ließe sich nun folgendes sagen:

Es ist eine sehr gewagte Vorstellung, den Kreis, und noch dazu den isolierten Kreis, gleichsam zum Sinnbild jenes Vollendungsstils zu machen, den wir der Bequemlichkeit halber ohne besondere Wertbetonung den „klassischen" zu nennen pflegen. Gerade das Moment der Isolierung, das Hauptmann nun seinerseits von der Stileigentümlichkeit des Tondos und der lokalen Sonderheit der Stadt Florenz abzieht und zur Haupteigenschaft des Klassischen macht, hätte ihn darauf aufmerksam machen müssen, daß er sich gar nicht mehr so sehr im Gegensatz zu Wölfflin, sondern auf einem völlig anderem Boden befindet. Isolierung bedeutet für Wölfflin niemals Vollendung, sondern es ist gerade dies ein Element, das sich weitgehend von der „Gelenk-Kunst" der Hochrenaissance entfernt. Wölfflin betont mit Recht, daß die Grabmäler des Desiderio und des Antonio Rosselino eben deswegen noch nicht im eigentlichen Sinne klassisch sind, weil die Figuren darauf nicht „wirklich festgelegt" sind. In der Tat hat ja auch der isolierte Kreis gar nichts Notwendiges, Ruhiges mehr, sondern allein jenes römische Medaillon, dessen Rahmen in seine Umgebung fest eingespannt ist und das deshalb von Hauptmann als Auflösung und Zerstörung empfunden wird. Der isolierte Kreis, der Tondo, wird stets etwas Schwimmendes, Unfestes behalten, sofern er nicht verankert ist und — wie die Erfahrung lehrt — ruft er geradezu nach Verankerung: in der Lünette, im Gewölbezwickel, über einer feststehenden oblongen Form, die es verhindert, daß er auch nur für die spielende Phantasie ins Rollen kommen und abwandern könne.

Damit nun soll der Isolierungswille der Florentiner Frührenaissance nicht geleugnet werden. Die Frage bleibt nur: wenn er nicht Ausdruck des Klassischen ist, was ist er dann? Was bedeutet überhaupt Isolierung — die man nicht mit Begrenzung verwechseln darf — innerhalb des gesamten Stilregisters? Isolierung ist meines Erachtens eine Form der Negation, wie sie nur der Manierismus kennt und schätzt. Und wie so häufig auch hier verbunden mit einer abwehrenden Kühle und Abstraktion, die freilich erst im Manierismus des 16. Jahrhunderts zum Hauptmotiv wird, dennoch aber schon im 15. Jahrhundert vorgeahnt und mit anderen Mitteln verwirklicht ist. Niemals ist ein Stil isolierter, d. h. seiner Umwelt entfremdeter gewesen als der Florentiner Manierismus eines Vasari oder Bronzino. Und ist es denn nicht auffällig, daß eine Stadt, die in der Frührenaissance sich fast bis zum Äußersten ausgegeben zu haben scheint, sich nun so schnell wieder in der Welt zurechtfindet und abermals den Prototyp einer festumrissenen Kunstart schaffen kann? In Florenz kann man in der Tat sagen, daß die Hochrenaissance etwas von einer „Obschwebe" zwischen zwei Stilen hat, die aber in Wirklichkeit nur ein Stil sind, der ungern und unvollständig verlassen wird.

Es ist also nicht der Kreis, der von sich aus klassisch oder manieristisch ist, sondern es kommt hier in erster Linie auf das Wie an. Der isolierte Kreis, der florentinische, dessen Bildfüllung die Sprödigkeit gegenüber dem Rahmen genau so wenig verleugnet wie der Tondo als solcher sich seiner Umgebung fremd und feindlich

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0380
gefördert durch die DFG

erzeigt, hat nichts zu tun mit dem fest verankerten römischen Rundbild, dessen gesättigte Bildfüllung laut Jakob Burckhardt so deutlich macht, „was das schwierigste und schönste aller Formate und was ein Format überhaupt für die Darstellung bedeutet".

Ebenso wie der Spitzbogen oder die sog. Renaissance-Architektur sich in mehreren Weltanschauungen hat spiegeln dürfen, ist es auch dem Rundbild beschieden gewesen, nacheinander zwei Stile zu verkörpern. Die verlockende Einheit des Themas bricht dadurch zwar auseinander, macht aber die Beschäftigung mit dem Problem und das Nachgehen der kompositionellen Bedingungen und Lösungen um nichts uninteressanter. Gerade in diesem Ringen um die weltanschaulichen und stilistischen Grundlagen liegt die Bedeutung und der Wert des vorliegenden Buches.

Schwerin. Margarete Riemschneider-Hoerner.

Heinrich Alfred Schmidt: Kunstsammlungen, Kunstwissenschaft und Kunstunterricht. (Rektoratsprogramm d. Univ. Basel f. d. Jahr 1935.) Basel, Helbing u. Lichtenhahn, 1936. 76 S. 8°.

Man wird von dieser Schrift des verdienstvollen, heute 74jährigen Vf.s nicht erwarten dürfen, daß sie zu den Gesichtspunkten Stellung nimmt, die gegenwärtig in den im Titel angedeuteten Fragenkreis hineingekommen sind. Auch bietet sie dem Fachmann kaum etwas Neues, ist vielmehr geeignet, dem Laien Einblick zu verschaffen in die Aufgaben, die dem Leiter einer Kunstsammlung erwachsen und in Fragen, die an den kunstwissenschaftlichen Forscher und Lehrer immer wieder herantreten. Das alles ist nicht streng systematisch abgehandelt, sondern Vf. teilt Erfahrungen aus seiner langjährigen Praxis mit, die sich ihm besonders aufdrängen. So spricht er in einem 1. Teil über Sinn, Aufgaben und Zweck der Kunstmuseen, geht auf ihre Geschichte ein und äußert sich über die Eigenschaften, die der Leiter einer Kunstsammlung haben soll. In einem 2. Teil wird geprüft, wie weit die auf der Universität gelehrte Kunstwissenschaft den Museumsmann zur Erfüllung der Forderungen seiner Praxis befähigt. Ausführlich ist die Rede von der Morellischen Methode, dem Wesen der Stilkritik, den von der Technik dem Fachmann an die Hand gegebenen Hilfsmitteln der Bilduntersuchung, den Röntgenstrahlen, der Quarzlampe und dem Mikroskop. Schließlich wird die Möglichkeit geprüft, objektive Werturteile zu fällen. Vf. bejaht diese Möglichkeit und teilt Beobachtungen mit, die seiner Meinung nach geeignet sind, einer Methode zur objektiven Wertung von Kunstwerken als Ausgangspunkt zu dienen. Ob etwas damit gewonnen ist, wenn dies so schwierige und in so verschiedenen Bezirken verwurzelte Problem auf wenigen Seiten angeschnitten wird, muß dahingestellt bleiben. Der 3. Teil handelt von der Ausbildung des Studierenden der Kunstgeschichte. Der gesunde Grundgedanke, daß das „Interesse an der sichtbaren Welt" erste und unerläßliche Voraussetzung für den werdenden Kunstgelehrten sei, steht im Mittelpunkte der Erörterungen, die gelegentlich in Ratschläge für den Lehrer der Kunstgeschichte übergehen.

Leipzig. Johannes Jahn.

Wilhelm Ehmann: Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration und Wilhelm Werkmeister: Der Stilwandel in deutscher Dichtung und Musik des 18. Jahrhunderts; beide in der Reihe: Neue deutsche Forschungen (Hans R. G. Günther und Erich Rothacker), Abteilung Musikwissenschaft (Joseph Müller-Blattau). Verlag Junker und Dünnhaupt, Berlin.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0381
gefördert durch die DFG

Die beiden, sonst kaum vergleichbaren Arbeiten haben etwas Gemeinsames: sie stoßen von einem historischen Stoffgebiet aus konsequent in die seelische und geistige Welt durch, welche hinter der Geschichte beginnt. Wenn dieser von echten Historikern und schöpferischen wissenschaftlichen Denkern immer wieder begangene Weg heute als Forschungsprogramm einer jungen Wissenschaft aufgestellt wird und wenn auf diesem Wege Arbeiten, wie die vorliegenden entstehen, so können wir das nur begrüßen.

Von den beiden Untersuchungen gehört vor allem Werkmeisters Arbeit in den Interessenbereich dieser Zeitschrift. Sie beschäftigt sich mit dem Entwicklungsraum zwischen ausgehendem Barock und beginnender Klassik, also besonders mit dem „Sturm und Drang", dem Durchbruch eines neuen Weltbilds um die Mitte des Jahrhunderts. Dieser (sonst leicht etwas fließende) Begriff wird für Dichtung und Musik zum Gegenstand einer eingehenden, exakten und höchst fruchtbaren Untersuchung gemacht. Gerade die ersten Teile der Arbeit, welche sowohl die literarische wie auch die musikalische Entwicklung von verschiedenen Gesichtspunkten aus (nationaler Stil, landschaftliche und stammesmäßige Verbundenheit, Generationszugehörigkeit) getrennt beleuchten, um sie dadurch gewissermaßen „vergleichsreif" zu machen, sind meines Erachtens die wertvollsten und ergiebigsten.

Die Vergleichung selbst wird auf Grund der von Rutz-Sievers begründeten und von Becking auf die musikwissenschaftliche Fragestellung übertragenen Personaltypen durchgeführt. Beckings Untersuchungen über den Rhythmus sind inzwischen von Danckert auf das Gebiet der Melodik übertragen worden. Bei beiden aber bleibt ein großer Materialkreis Gegenstand ihrer Beweisführung. Nun ist Werkmeisters Arbeit in mancher Beziehung besonders geeignet, die Ergiebigkeit der Methode zur Diskussion zu stellen, da sie sich auf einen kleineren Zeitausschnitt konzentriert und das Vergleichsfeld auch auf die Dichtung ausdehnt. Gerade hier wird die Einstellung des Lesers schwanken, je nach seinem Verhältnis zur Typenlehre, die man freilich nach des Verfassers Absicht „geradezu als biologische Tatsache zu begreifen und ... deshalb ... einfach hinzunehmen hat". Aber selbst wenn man voll guten Willens einmal glauben möchte, daß Bach und — Stamitz dem gleichen Typus angehören, daß ihre Musik die gleiche „Schlagkurve" habe, so steht man doch dem Vergleich zwischen dem g-moll-Präludium aus dem Zweiten Teil des Wohltemperierten Klaviers und einem zeitgenössischen Gedicht von Brockes (Das Firmament) mit tiefer Skepsis gegenüber. Wenn der für Bachs Präludienstil typische fixierte Rhythmus als „eine Welt des Seins, der ruhenden Erscheinungen" gedeutet wird und auch Brockes „das Weltall von einem fixierten Standort der ruhenden Erscheinung aus durchdringt", — so erinnern wir uns schließlich, daß unter jenem fixierten Rhythmus die Melodik schon innerhalb von sechs Takten den Oktavraum durchstößt, von dem harmonischen Wachstum nicht zu reden. Das ist doch — nehmen wir die Fuge hinzu — alles andere als „eine Welt der ruhenden Erscheinungen".

Diese auch auf die anderen Vergleichspaare auszudehnenden Vorbehalte sollen das wissenschaftliche Niveau der Arbeit und die erfreuliche Weite der geistigen Schau nicht in Frage stellen. Wenn der Autor auch von seinem gesunden und tief begründeten Vorrecht, seine Methode für die einzig richtige zu halten, reichlichen Gebrauch macht, so gibt die Arbeit doch auch denen, die sich einem anderem Weltbild verbunden fühlen, eine Fülle von Anregungen, Bestätigungen und Fragen.

Berlin. Hans Mersmann.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0382
gefördert durch die DFG

Schriftenverzeichnis für 1936

I. Ästhetik

1. Geschichte und Allgemeines.

Bianchi, Lorenzo, Dante und Stefan George. Einf. in e. Problem. Bologna: Zanichelli. (62 S.) gr. 8°. 6 Lire.

Bleich, Erich Herbert, Der Bote aus der Fremde als formbedingender Kompositionsfaktor im Drama des deutschen Naturalismus. Ein Beitrag zur Dramaturgie des Naturalismus. Berlin: Triltsch u. Huther. (VII, 141 S.) 8°. (Greifswald, Phil. Diss. v. 1934.)

Braga, Capone C., Il problema estetico. (XIV, 238 S.) Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia della R. Università di Cagliari. VI, 1.

Bruchhagen, Paul, Hanslick und die spekulative Ästhetik. In: Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 30. Jg., S. 270—276.

Citoni, L., Contributi di Lessing all'estetica. Palermo: La Luce. (25 S.)

Dessoir, Max, Einleitung in die Philosophie. Stuttgart: Enke. (XI, 248 S.) gr. 8°. 5,40 M.

Ernst, Paul, Der Dichter und die Form. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 133—137.

Färber, Hans, Die Lyrik in der Kunsttheorie der Antike. München: Neuer Filser-Verl. (171 S. in getr. Pag.) gr. 8°. (München, Phil. Diss. v. 27. April 1936.) 4,80 M.

Feldman, V., L'Esthétique française contemporaine. Paris. (139 S.) 10 Fr.

Fernow, Irmgard, Carl Ludwig Fernow als Ästhetiker. Ein Vergleich mit der „Kritik der Urteilskraft". Würzburg: Mayr. (VIII, 49 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Finke, Hans, Les Frères Parfaict. Ein Beitrag zur Kenntnis des literar. Geschmacks in der ersten Hälfte des 18. Jhs. Dresden: Dittert. (60 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 15. Febr. 1936.)

Flatter, Richard, Hamlets Flucht in den Tod. Das Hamlet-Problem neu dargest. u. gedeutet. Wien, Leipzig, Zürich: Reichner. (88 S.) kl. 8°. 1,50 M.

Friese, Hans, Goethes Stilbegriff. In: Neue Jahrbücher für Wissenschaft u. Jugendbildung, 12. Jg., S. 60—73.

Gilbert, K. E., Aesthetic imitation and imitators in Aristotle. In: The Philosophical Review, New York, Bd. 45, S. 558—573.

Glockner, Hermann, Die ästhetische Problemstellung. Systematische Untersuchungen im Anschluß an ihre historische Entwicklung. In: Zeitschrift für deutsche Kulturphilosophie, Bd. 2, N. F. des Logos, S. 251—274.

Gollub, Wilhelm, Die Theorie der Kunst in der sogenannten ersten Periode Friedrich Nietzsches. Quakenbrück: Trute. (114 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Halm, Peter, Altdeutsche Kupferstiche. Einf. u. Ausw. Mit 65 Abb. Frankfurt a. M.: Prestel-Verl. (XXII, 56 S. Abb.) 4° = Prestel-Bücher. Pp. 2,70 M.

Heieck, Ludwig, Das Verhältnis des Ästhetischen zum Mystischen, dargestellt an Heinrich Seuse. Erlangen-Bruck: Krahl. (IX, 248 S.) 8°. (Erlangen, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0383
gefördert durch die DFG

Heusler, Andreas, Germanentum. Vom Lebens- und Formgefühl der alten Germanen. Heidelberg: Carl Winter. (143 S.) 8° = Kultur u. Sprache, Bd. 8. 3 M.

Holder, Alfred, Beiträge zur Ästhetik des Romans der ausgehenden viktorianischen u. nachviktorianischen Periode. Metzingen 1935: Hauser. (132 S.) 8°. (Tübingen, Phil. Diss. v. 1933.)

Horst-Schulze, Paul, Kunst und Geist. Leipzig: Dramaturgie. 28 Bl. in Leporello mit Abb. 4° = Blockbuchreihe d. Dramaturgie. 6 M.

Jahn, Johannes, August Schmarsow zum Gedächtnis. In: Zeitschrift f. Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 30. Jg., S. 179—181.

Jancke, Rudolf, Grundlegung zu einer Philosophie der Kunst. Die Begründg. d. Kunst[-Wertgestalt] als Seinsgestalt höherer Ordnung. München: Reinhardt. (XV, 162 S.) gr. 8°. 4,80 M., Lw. 6,80 M.

Janssens, Geschiedkundige werken over schoonheids- en kunstleer. In: Kultuurleven, Anvers, Bd. 7, S. 699—726.

Keller, Heinrich, Goethe und das Laokoon-Problem. Frauenfeld, Leipzig: Huber. (120 S.) gr. 8° = Wege zur Dichtg., Bd. 21. 3,85 M., 4,80 Fr.

Knox, J., The aesthetic theories of Kant, Hegel, and Schopenhauer. London: Milford. (XI, 219 S.) 12 s. 6 d.

König, René, Das Kunstwerk als Quelle kunsttheoretischer Einsichten. In: Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 30. Bd., S. 1—27.

Kromer, Helene, Vorstudien zur Frage einer wertenden Literaturwissenschaft. Bottrop i. W.: Postberg, 1935. (IV, 46 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.)

Kuhn, Hugo, Mittelalterliche Kunst u. ihre „Gegebenheit". Kritisches zum geisteswissenschaftlichen Frage-Ansatz. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch., 14. Jg., 14. Bd., S. 223—245.

Küntzel, Gerhard, Joh. Gottfr. Herder zwischen Riga und Bückeburg. Die Ästhetik u. Sprachphilosophie d. Frühzeit nach ihren existenziellen Motiven. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (107 S.) 8° = Frankfurter Quellen u. Forschgn. z. german. u. roman. Philologie, H. 10. 2.80 M. (Frankfurt a. M., Phil. Diss.)

Küsters, Marie-Theres, Inhaltsanalyse v. J. Georg Hamanns „Aesthetica in Nuce, eine Rhapsodie in kabbalistischer Prose". Bottrop i. W.: Postberg. (76 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 12. Mai 1936.)

Lameere, J., L'esthétique de Benedetto Croce. Paris: J. Vrin. (305 S.) 32 Fr.

Laurila, Kaarle S., Die Ästhetik in den nordischen Ländern. In: Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 30. Jg., S. 97—134, 235—261, 305—325.

Lukas, Hans, Einiges über den Stil. Mödling, Graz: Kienreich, 1935. (47 S.) gr. 8°. 1,60 S.

Masson-Oursel, Paul, L'esthétique indienne. In: Revue de métaphysique et de morale, 43. Jg., S. 453 ff.

Michels, Josef, Goethes Werther. Beiträge zum Formproblem d. jungen Goethe. Kiel u. Leipzig: Lipsius & Tischer. (61 S.) gr. 8°. 1,80 M. (Gekürzte Erlanger Phil. Diss. v. 1933.)

Mirabent, F., De la Bellesa. Barcelona: Institut d'Estudis Catalans. (XVI, 307 S.)

Müseler, Wilhelm, Geist und Antlitz der Gotik. Mit 146 Abb. Berlin: Safari-Verl. (126 S.) 4°. Lw. 4,80 M.

Müseler, Wilhelm, Geist und Antlitz der romanischen Zeit. Mit 149 Abb. Berlin: Safari-Verl. (126 S.) 4°. Lw. 4,80 M.

Mutius, Gerhard v., Das Kunstwerk als Unschuld und Gefahr. Berlin: Verl. Die Runde. (29 S., 1 Titelb.) gr. 8°. 2 M.

Paqué, Kurt, Hörspiel und Schauspiel. Eine Dramaturgie. Hrsg. vom Rund-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0384
gefördert durch die DFG

funkamt d. Reichsjugendführung. Breslau: Ostdeutsche Verl.Anst. (118 S.) gr. 8°. 2,80 M, Lw. 3,80 M.

Perger, Arnulf, Die Wandlung der dramatischen Auffassung. Berlin: Elsner Verlagsges. (135 S.) gr. 8°. 3 M.

Pieper, Paul, Kunstgeographie. Versuch e. Grundlegg. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (116 S., 3 Bl. Kt.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 61. 5,50 M. (Bonn, Phil. Diss.)

Pinkus, Heinz, Friedrich Hebbels u. Richard Wagners Theorien vom dramatischen Kunstwerk im Zusammenhange mit ihren Weltanschauungen. Würzburg: Triltsch, 1935. (101 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 1934.)

Plümacher, Walther, Versuch einer metaphysischen Grundlegung literaturwissenschaftlicher Grundbegriffe aus Kants Antinomienlehre mit einer Anwendung auf das Kunstwerk Hermann Hesses. Würzburg: Triltsch. (V, 80 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 18. August 1936.) = Bonner dt. Studien. H. 1. 2 M.

Prall, D. W., Aesthetic Analysis. New York: T. Y. Crowell Co. (VII, 211 S.) 2 $.

Rahner, Hugo Ernst, Max Regers Choralfantasien für die Orgel. Eine Studie über Grundlagen u. Werden des Regerschen Orgelstils. Kassel: Bärenreiter-Verl. (75 S.) 4°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 31. Aug. 1936.) Im Buchh. als: Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 5. 4 M.

Schering, Arnold, Beethoven und die Dichtung. Mit e. Einl. zur Geschichte u. Ästhetik d. Beethovendeutg. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (620 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 77. 16 M., geb. 18 M.

Schmidt, Julius, Ästhetik der französischen Verskunst. Jena und Leipzig: Gronau. Aus: Zeitschrift f. franz. Sprache u. Literatur, Bd. 59, H. 3/4, S. 192—231. gr. 8°. 1 M.

Schönbaumsfeld, Elfriede, Die ästhetische Kontemplation in der Weltanschauung Eduard Stuckens. In: Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 30. Jg., S. 262—270.

Schrade, Hubert, Schicksal und Notwendigkeit der Kunst. Leipzig: Armanen-Verl. (175 S.) gr. 8° = Weltanschauung u. Wissenschaft, Bd. 4. 4,20 M.

Schultz, Hanns Stefan, Der Aufbau der Schrift *περὶ ὕψους*. Berlin: de Gruyter. (48 S.) gr. 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 6. Mai 1936.)

Seewald, Johannes, Untersuchungen zu Stil und Komposition der Aischyleischen Tragödie. Greifswald: Dallmeyer. (62 S.) gr. 8° = Greifswalder Beiträge zur Literatur- u. Stilforschung, H. 14. 1,80 M. (Greifswald, Phil. Diss.)

Siebenhüner, Herbert, Über den Kolorismus der Frührenaissance, vornehmlich dargestellt an dem „trattato della pittura" des L. B. Alberti u. an einem Werke des Piero della Francesca. Schramberg: Gatzer u. Hahn. (III, 70 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss.)

Souriau, Étienne, Sur les moyens et la portée d'une esthétique de la grâce. In: Revue de métaphysique et de morale, 43. Jg., S. 269—300.

Stallknecht, Newton P., Semblance and substance in esthetics. The place of responsibility in art and morals. In: The Journal of Philosophy, Vol. XXXIII, No. 26, p. 707—714.

Stifter, Adalbert, Über Kunst im Allgemeinen. In: Die Neue Rundschau. 47. Jg. der Freien Bühne, H. 2, S. 115—123.

Stoessl, Otto, Geist und Gestalt. Wien: Saturn-Verl. (324 S.) 8° = Stoessl: Gesammelte Werke, Bd. 3. 6 S.

Swoboda, Karl M., Neue Aufgaben der Kunstgeschichte. Brünn, Prag, Leipzig, Wien: Rohrer. (132 S., 10 Bl. Abb., 1 Tab.) gr. 8°. Lw. 8 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0385
gefördert durch die DFG

Timmler, Markus, Die Anschauungen Bernard Shaws über die Aufgabe des Theaters auf Grund seiner Theorie und Praxis. Breslau: Priebatsch's Buchh. (XIV, 93 S.) gr. 8° = Sprache u. Kultur d. germ. u. rom. Völker. Reihe A, Bd. 19. 4 M.

Vianu, Tudor, Estetică, Vol. II, Bukarest. (244 S.) gr. 8°.

Wehe, Walter, Eichendorffs Romane in ihren geistes- u. formgeschichtl. Zusammenhängen. Würzburg: Triltsch. (91 S. in getr. Pag.) 8°. Aus: Der Wächter, Jg. 17 u. 18. (München, Phil. Diss. v. 21. Aug. 1936.)

Wulff, Oskar, Lebenswege und Forschungsziele. Eine Rückschau nach Vollendg. d. 70. Lebensjahres, erg. durch kunsttheoret. Abhandlgn. u. e. Schriftenverz. d. Verf. Baden b. Wien, Leipzig, Prag, Brünn: Rohrer. (229 S.) gr. 8°. Pp. 9 M.

2. Prinzipien und Systeme.

Bergenthal, Marie Theres, Elemente der Drolerie u. ihre Beziehungen zur Literatur. Berlin: Hohmann. (171 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Haecker, Theodor, Schönheit. Ein Versuch. Leipzig: J. Hegner. (151 S.) 8°. 4,20 M., Lw. 5,80 M.

Heller, Robert, Das Wesen der Schönheit. Eine Untersuchg. über d. Wesen der Schönheit u. ihre Funktion im Leben u. in d. Kunst. Wien-Leipzig: Braumüller Univ.Verlbh. (39 S.) gr. 8°. 1,40 S., 2,80 S.

Jünger, Friedrich Georg, Über das Komische. Berlin: Widerstands-Verl. (94 S.) 8°. 3 M., geb. 4 M.

Jünger, Friedrich Georg, Über das Komische. Eine Untersuchung. In: Die Neue Rundschau. 47. Jg. der Freien Bühne, H. 9, S. 900—928.

Meng, Heinrich, Schillers Abhandlung über naive und sentimentalische Dichtung. Prolegomena zu e. Typologie d. Dichterischen. Frauenfeld, Leipzig: Huber. (239 S.) gr. 8° = Wege zur Dichtung, Bd. 25. 6,80 M., 8,50 Fr. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

Preime, Eberhard, Musik, Musikwissenschaft u. Wert. Probleme einer gestalterischen Wissenschaft. Düsseldorf: Nolte. (VII, 156 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 1934.)

Russo, Salvatore, Hegel's theory of tragedy. In: The Open Court, Bd. 50, S. 133—144.

Schiller, Paul von, Der Witz und das Komische. In: Gefühl u. Wille. Bericht über den XV. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Jena vom 5.—8. Juli 1936, hrsg. v. Otto Klemm, S. 89—92.

Valentine, C. W., La psychologie génétique du rire. In: Journal de Psychologie. XXXIIIe Année. Nr. 9/10, p. 641—672.

Vetter, Eduard Hans, Wesen, Wert und Überwindung der Tragik. In: Der Gral, 30. Jg., H. 8, S. 342—349.

Vivas, Eliseo, The esthetic judgment. In: The Journal of Philos. Vol. XXXIII. No. 3. p. 57—69.

Weber, Rudolf, Die Begriffe *μέγεθος* u. *ὕψος* in der Schrift vom Erhabenen. Marburg: Hamel, 1935. (42 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

3. Der ästhetische Gegenstand.

Bie, Richard, Schauspiel und Andacht. Ein Bildvergleich. In: Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung, 3. Jg., H. 2, S. 56—58.

Bockelberg, Otto Heinrich von, Das Jagdstück in der nordischen Kunst von der Gotik bis zum Rokoko. Versuch einer phänomenologischen Strukturanalyse. Bleicherode am Harz: Nieft. (198 S.) 8°. (Halle, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0386
gefördert durch die DFG

Gurwitsch, A., Quelques aspects et quelques développements de la psychologie de la forme. In: Journal de Psychologie. XXXIIIe Année. Nr. 5/6. p. 413—479.

Kunz, Ludwig, Der goldene Schnitt als byzantinische Bauproportion. Stuttgart 1930 (Ausgabe 1936), Omnitypie-Ges. (40 S.) 8°. (Maschinenschr. autogr.) (Stuttgart, Te. H., Diss.)

Lütge, Wilhelm, Das architektonische Prinzip der Matthäuspassion J. S. Bachs. In: Zeitschr. für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 30. Jg., S. 65—80.

Osten, Gert von der, Der Schmerzensmann. Typengeschichte eines deutschen Andachtsbildwerkes v. 1300 bis 1600. Teildr. Leipzig 1933 (Ausgabe 1936): Spamer. (44 S.) 4°. (Halle, Phil. Diss.) Berlin: Dt. Verein für Kunstwissenschaft, als: Forschungen zur dt. Kunstgesch., Bd. 7. (IX, 157 S., 88 S. Abb.) Lw. 20 M.

Werkmeister, Wilhelm, Der Stilwandel in deutscher Dichtung und Musik des 18. Jahrhunderts. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (143 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 97. 6,30 M. (Göttingen, Phil. Diss. v. 8. Sept. 1936.)

4. Das ästhetische Erlebnis.

Bock, Adolf, Die Einstellung der Persönlichkeit u. die umkehrbaren perspektivischen Täuschungen. In: Archiv f. d. gesamte Psychologie, 96. Bd., H. 3 u. 4, S. 496—548.

Bukofzer, Max, Die musikalische Gemütsbewegung. Erlebnisse, Erkenntnisse, Bekenntnisse. Leipzig: Breitkopf & Härtel. (X, 267 S.) gr. 8° = Sammlung musikwissenschaftlicher Einzeldarstellungen, H. 17. 7,50 M.

Fleischer, Ernst, Die Grundlage der Farbtöne u. Farbtonübergänge. In: Zeitschrift für Psychologie, Bd. 139, H. 4—6, Dezember, S. 281—344.

Flik, Gotthilf, Die Morphologie des Rhythmus. Schramberg (Schwarzwald): Gatzer u. Hahn. (III, 90 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Okt. 1936.)

Gérard, Walter, Der dynamische Sehakt. In: Zeitschrift für Psychologie, Bd. 137, H. 1—3, Febr., S. 109—130.

Ibel, Rudolf, Vom Geheimnis des Rhythmus im Vers. In: Die Literatur, 39. Jg., S. 133—136.

Junker, Heinrich F. J., Vom Sprechrhythmus. In: Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung, 3. Jg., H. 12, S. 461—465.

Ketzner, Ernst, Optische Gestaltauffassung bei stehendem Bild u. Entwicklung im Film. (Diss. Greifswald.) In: Archiv für die gesamte Psychologie, 95. Bd., H. 1 u. 2, S. 63—98.

Ketzner, Ernst, Subjektive Kräfte figuraler Formung bei optischer Gestaltauffassung. In: Archiv f. d. gesamte Psychologie, 96. Bd., H. 3 u. 4, S. 277—310.

Langner, Eva, Form- u. Farbbeachtung und psychophysische Konstitution bei zeitgenössischen Dichtern. In: Zeitschrift für menschliche Vererbungs- und Konstitutionslehre, hrsg. v. G. Just u. K. H. Bauer, Bd. 20, H. 2, S. 93—147.

Leibold, Rudolf, Akustisch-motorischer Rhythmus in früher Kindheit. Eine strukturpsychologische Studie. München: C. H. Beck. (61 S., 4 Taf.) gr. 8°. (Leipzig, Phil. Diss.) Im Buchh. als: Arbeiten zur Entwicklungspsychologie, Stück 18.

Pankauskas, Jonas, Vergleich isolierter u. rhythmisch gebundener Zeitstrekken. München: C. H. Beck. Aus: Neue psychol. Studien, Bd. 9, H. 3, S. 239—266. gr. 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 21. Febr. 1936.)

Röttger, Theodor, Experimentelle Untersuchungen über die Bedingungen der relativen Tiefenlokalisation unterschiedlicher Sehdinge. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (VI, 70 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 15. Juli 1936.)

Sartre, J.-P., L'imagination. Paris: F. Alcan. (162 S.) 10 Fr.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0387
gefördert durch die DFG

Schmidt, Bruno, Reflektorische Reaktionen auf Form u. Farbe u. ihre typologische Bedeutung. Leipzig: J. A. Barth. gr. 8°. (Greifswald, Phil. Diss.) In: Zeitschrift für Psychologie, Bd. 137, H. 4—6, S. 245—310.

Wartegg, Ehrig, Gefühl und Phantasiebild. In: Gefühl und Wille. Bericht über den XV. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Jena vom 5.—8. Juli 1936, hrsg. v. Otto Klemm, S. 70—81.

Wellek, Albert, Gefühl u. Kunst. In: Gefühl u. Wille. Bericht über den XV. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Jena vom 5.—8. Juli 1936, hrsg. v. Otto Klemm, S. 82—88.

Wellek, Albert, Das Doppelempfinden im 18. Jhdt. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 75—102.

Wiegand, Karl, Stroboskopische Versuche mit drei geradlinig angeordneten Lichtreizen. Bückeburg 1935: Prinz. (43 S. mit Abb.) 8°. Maschinenschr. autogr. (Frankfurt, Naturwiss. Diss.)

5. Natur und Kunst.

Brauer, Ernst Hannes, Studien zur Darstellung des Schmerzes in der antiken bildenden Kunst Griechenlands u. Italiens. Breslau 1934 (Ausgabe 1936): Nischkowsky. (32 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss.)

Dreger, Hans, Entstehung des Subjektivismus u. Wiedergeburt der Individualität im Sturm u. Drang. Tübingen 1935. (Tüb., Phil. Diss. v. 1930.) (144 S.) 8°.

Filla, Emil, Kunst und Wirklichkeit. Erwägungen e. Malers. Mit e. Vorw. von Univ.Prof. Dr. Emil Utitz. Autor. Übers. v. Dr. Emanuel Groß. Prag: Taussig & Taussig. (147 S.) 8°. 3,60 M., geb. 4,80 M.

Gründel, Ludwig, Die Darstellung des Laufens in der griechischen Kunst. Ein Beitrag zur Frage der Bewegungsgestaltung in der griech. Kunst. Würzburg 1934 (Ausg. 1936): Grasser. (77 S. mit Abb.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Haberlandt, Gottlieb, Botanisches Vademecum für bildende Künstler und Kunstgewerbler. Mit 59 Abb. im Text. Jena: Fischer. (VI, 80 S.) gr. 8°. 3,50 M., Lw. 4,50 M.

Hilgers, Christian A., Jugend u. Alter in letzten Alterswerken des Dichters. Köln: Greven u. Bechtold. (112 S.) 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 28. April 1936.)

Isenburg, Wilhelm Karl Prinz von, Genie und Landschaft im europäischen Raum. Mit 18 Kt. u. zahlr. Tab. Berlin: Stargardt. (78 S.) 8°. 3.60 M.

Lugowski, Clemens, Wirklichkeit und Dichtung. Untersuchgn. zur Wirklichkeitsauffassung Heinrich von Kleists. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (VII, 224 S.) gr. 8°. 6 M. (Göttingen, Phil. Hab.-Schr. v. 1935.)

Rensch, Bernhard, Zur Psychologie des Abzeichnens einfacher geometrischer Figuren. In: Zeitschr. für Psychologie, Bd. 138, H. 4—6, Aug., S. 309—328.

Sartorius, Ella, Der Traum und das Drama. München: Hueber. (81 S.) gr. 8° = Wortkunst, N. F. H. 11. 3 M., Subskr.-Pr. 2,40 M. (Bonn, Phil. Diss.)

Schulte, Hadwig, Das naturästhetische Erleben, eine Quelle wertvoller erzieherischer Funktionen. Tatsachen — Folgerungen. Würzburg: Mayr. (61 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Stapel, Wilhelm, Der Expressionismus u. sein Zeitalter. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 2. Halbbd., 9. Heft, S. 648—659.

Völker, Hans-Herbert, Das Motiv des Liegenden in der älteren griechischen Vasenmalerei. Berlin: Triltsch u. Huther. (54 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 10. Mai 1935.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0388
gefördert durch die DFG

II. Allgemeine Kunstwissenschaft

1. Das künstlerische Schaffen.

a) Prinzipien des Schaffens.

Bahle, Julius, Der musikalische Schaffensprozeß. Psychologie d. schöpfer. Erlebnis- u. Antriebsformen. Leipzig: Hirzel. (XV, 253 S.) gr. 8°. 6 M., Lw. 7,30 M.

Bahle, Julius, Gefühl und Wille im musikalischen Schaffen. In: Gefühl u. Wille. Bericht über den XV. Kongreß der Deutschen Gesellschaft für Psychologie in Jena vom 5.—8. Juli 1936, hrsg. v. Otto Klemm, S. 194—196.

Böhm, Walter, Entwicklungshilfe als psychologisch-pädagogisches Phänomen, dargestellt am plastischen Gestalten. Teildr. Weimar: Böhlau. (33 S.) gr. 8°. (Jena, Phil. Diss. v. 1935.) Im Buchh. vollständig.

Duval, Maurice, La poésie et le principe de la transcendance. Essai sur la création poétique. Paris 1935, Félix Alcan. (430 S.) 40 Fr.

Duwe, Willi, Die dramatische Form Wedekinds in ihrem Verhältnis zur Ausdruckskunst. München: E. Huber. (45 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Grammont, Maurice, Comment Victor Hugo compose un poème. L'intuition. In: Journal de psychologie, 33. Jg., S. 545—568.

Greatwood, Edward Albert, Die dichterische Selbstdarstellung im Roman des jungen Deutschland. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (175 S.) 4° = Neue dt. Forschung, Bd. 27. 7.50 M. (Göttingen, Phil. Diss.)

Linfert, Carl, Maß u. Gewicht der Bauform. In: Die Neue Rundschau. 47. Jg. der Freien Bühne, H. 4, S. 402—432.

Meier, Norman C., Studies in the psychology of art. Vol. II. University of Jowa Studies in Psychology, hrsg. v. Christian A. Ruckmick. No. XIX. Princeton, N. J. and Albany, N. Y. (175 S.)

Meier, Norman C., and McCloy, William, An Instrument for the study of creative artistic intelligence. University of Jowa Studies in Psychology, hrsg. von Christian A. Ruckmick. No. XIX. p. 164—172.

Mantell, Ursula, Aktualgenetische Untersuchungen an Situationsdarstellungen, unter Berücks. d. künstler. Formg. München: C. H. Beck. (95 S., 1 Taf.) gr. 8° = Pathol. Vergleichung, H. 2 = Neue psychol. Studien, Bd. 13, H. 2. 4,80 M. (Leipzig, Phil. Diss. v. 6. Januar 1936.)

Metzler, Fritz, Wesen und Ziel der musikalischen Rassenstilforschung. In: Musik und Volk, 4. Jg., H. 2, S. 72—82.

Müller-Freienfels, Richard, Psychologie der Musik. Mit zahlr. Notenbeisp. u. Abb. Berlin: Vieweg. (124 S.) 8°. 3,20 M.

Schmitz, Günther, Der Seelenaufschwung in der deutschen Romantik. Gütersloh 1935: Bertelsmann. (85 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.)

Vahle, Wilhelm, Die religiösen Kräfte in der Malerei der deutschen Romantik. Unter bes. Berücksichtigung des Schrifttums der Künstler. Neunkirchen-Saar. (42 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 1929.)

Wallrath, Rolf, Nordische Zeichenkunst. Versuch einer Deutung ihrer Gestalt- und Ausdruckskräfte. Teildr. Würzburg: Triltsch. (42 S.) 8°. (Köln, Phil. Diss.)

Wärtli, Hans, Stilistische Dämpfung als Mittel der Ausdruckssteigerung u. der Ausdrucksmilderung im Altenglischen u. im Neuenglischen (Litotes u. Understatement). Zürich 1935: Leemann. (193 S.) gr. 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0389
gefördert durch die DFG

Wolfe, Thomas, Geschichte eines Romans. In: Die Neue Rundschau. 47. Jg. der Freien Bühne, H. 11, S. 1121—1142.

Wunstorf, Klara, Metrische Gestaltungsprobleme in Goethes „Mahomet" nach Voltaire. Düsseldorf 1934: Nolte. (III, 46 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

b) Künstlerpersönlichkeiten.

Bartha, Dénes von, Franz Liszt. 1811—1886. Sein Leben in Bildern. Leipzig: Bibliogr. Inst. (46 S., 23 Bl. Abb.) kl. 8° = Meyers Bild-Bändchen, 20. Pp. —.90 M.

Bergmann, Alfred, Christ. Dietr. Grabbe. 1801—1836. Sein Leben in Bildern. Leipzig: Bibliogr. Inst. (40 S., 23 Bl. Abb.) kl. 8° = Meyers Bild-Bändchen, 23. Pp. —.90 M.

Brock, Charlotte (Lotti Reger), Max Reger als Vater. Erinnerungen. Marburg: Elwertsche Verlbh. (36 S., 1 Titelb.) 8°. 1,40 M.

Bülow, Paul, Richard Wagner. 1813—1883. Sein Leben in Bildern. Leipzig: Bibliogr. Inst. (42 S., 23 Bl. Abb.) kl. 8° = Meyers Bild-Bändchen, 16. Pp. —.90 M.

Burckhardt, Carl, Der Bildhauer und Maler. 1878—1923. Mit e. Lebensabriß von Wilhelm Barth u. 75 Abb. Zürich, Leipzig: Orell Füßli Verl. (20 S., 1 Titelbl., 37 Bl. Abb.) 4° = Monograph. zur Schweizer Kunst, Bd. 7. 10 M.

Chesterton, Gilbert Keith, Dickens. Übers. aus d. Engl.: Herbert Egon Herlitschka. Wien: Phaidon-Verl. (443 S.) 8°. Lw. 6 M.

Cysarz, Herbert, Vom Dichter- und Meistertum Friedrich Schillers. Vortr. Langensalza, Berlin, Leipzig: J. Beltz. (16 S.) kl. 8° = Dt. Blätter, 21. —.15 M.

Daur, Albert, Hermann Burte. In: Die Badische Schule, 3. Jg., H. 9, S. 198—200.

Decsey, Ernst, Claude Debussy. Biographie. Graz: Leykam. (XI, 218 S., mehr. Taf.) 8°. 7,50 S.

Delhoven, E., Beitrag zum Bilde Rilkes. In: Die Neue Rundschau. 47. Jg. der Freien Bühne, H. 12, S. 1300—1305.

Drasenovich, Adalbert von, Die steierische Dichterin Paula Grogger. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 389—398; Biographie von Ernst Metelmann.

Ehlers, Walter, Albrecht Schaeffer. Das Werk. Eine Bibliographie. Mit 2 biogr. Aufsätzen d. Dichters u. krit. Glossen von ihm im Text. Hamburg: Verl. d. Blätter f. d. Dichtg. (105 S.) 4°. 5 M.

Ekowski, Adalbert Bruno, Der Dichterphilosoph Rudolf Maria Holzapfel. Seine Gedankenwelt u. Persönlichkeit, dargest. u. kritisch beleuchtet. Radolfzell 1935. (358 S.) 8°. Lw. 6 M. (Breslau, Phil. Diss. v. 17. Dez. 1935.)

Endres, Fritz, Emil Strauß. Ein Versuch. München: Albert Langen/Georg Müller. (57 S.) 8°. 2 M.

Engel, Hans, Franz Liszt. Mit 21 Abb. Potsdam: Athenaion. (132 S.) 8° = Unsterbliche Tonkunst. Lw. 3,30 M.

Euringer, Richard, Herkunft und Heimat. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 561—569.

Faesi, Robert, Gedenkrede beim Tode Rainer Maria Rilkes. Wien, Leipzig, Zürich: Reichner. (13 S.) gr. 8°. 100 Ex. im Handel, je 1.50 M.

Feigl, Rudolf, Klar um Schubert, Beseitigg. v. Irrmeingn., Fehlangaben usw. Linz: Feichtinger. (83 S., 1 Taf.) gr. 8°. 2 S., 3.50 S.

Fink, Gertrud, Ludwig Finckh. Leben u. Werk. Mit 8 Abb. Tübingen: Heine. (110 S.) 8°. Pp. 2.50 M., Lw. 3,50 M.

Funaioli, Gino, Horaz als Mensch und Dichter. Köln: Petrarca-Haus; Stuttgart:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0390
gefördert durch die DFG

Deutsche Verl.Anst. (26 S.) gr. 8° = Veröffentlichungen d. Petrarca-Hauses. Reihe 2, 7. 1 M.

Füssmann, Werner, u. Mátéka, Béla, Franz Liszt. Ein Künstlerleben in Wort und Bild. Mit über 300 Abb. Langensalza, Berlin, Leipzig: J. Beltz. (XV, 301 S.) 4°. Kart. 6 M., Lw. 7.50 M., Hldr. 8.50 M., Ldr. 10 M.

Galli, Hans, Richard Wagner und die deutsche Klassik. Bern, Leipzig: Haupt. (94 S.) gr. 8°. 2.40 M.

Göpfert, Herbert Georg, Paul Alverdes. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 503—513, mit Bibliographie v. Ernst Metelmann.

Grogger, Paula, Heimat und Herkunft. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 377—389.

Klaus Groths Briefe an Joachim Mähl. Im Auftr. der Wissenschaftl. Gesellschaft f. Literatur u. Theater Kiel hrsg. v. Werner Eberhardt. Kiel. (23 S.) 8°. In 300 num. Ex.

Grothe, Heinz, Herybert Menzel. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 440—445; mit Bibliographie v. Ernst Metelmann.

Grupe, Walter, Rudolf G. Binding, ein Künder deutscher Gottschau. Stuttgart: Gutbrod. (76 S.) 8° = Deutsches Wesen. 2. Pp. 1 M.

Günther, Rudolf, Unter dem Schleier der Gisela. Aus Agnes Günthers Leben u. Schaffen. Stuttgart: Steinkopf. (230 S., 8 Taf.) 8°. 3 M., Lw. 4 M.

Gurlitt, Wilibald, Johann Sebastian Bach. Der Meister u. s. Werk. Vortr. Berlin: Furche-Verlag. (78 S., 1 Titelb.) 8°. 1.80 M.

Hannöver, Emma, Weltanschauung und Stil. Eine stilpsychologische Untersuchung zu Hugo von Hofmannsthals Wesen u. Werk. Berlin: Triltsch u. Huther. (77 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Hansen, Meinert, Ernst Moritz Arndt. Ein Beitrag zur Erforschung seiner Persönlichkeit u. Gedankenwelt. Hamburg: Evert. (70 S.) 8°. (Hamburg, Phil. Diss. v. 21. Aug. 1936.)

Heermann, Hugo, Meine Lebenserinnerungen. Als Ms. gedruckt. Leipzig: F. A. Brockhaus. (44 S., mehr. Taf.) gr. 8°.

Heiseler, Bernt von, Stefan George. Lübeck: Coleman (64 S.) 8° = Colemans kleine Biographien. Bd. 67. —.70 M.

Herse, Henrik, Heinrich Wolfgang Seidel. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 262—268; Bibliographie von Ernst Metelmann.

Hesse, Hermann, Ein paar Erinnerungen an Othmar Schoeck. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 12, S. 1286—1295.

Heuss, Theodor, Poelzig. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 9, S. 938—961.

Hohlbaum, Robert, Mein Leben. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (64 S.) 8° = Die Lebenden. 1.80 M.

Holl, Werner, Gustav Fröhlich. Künstler u. Mensch. Berlin: Herm. Wendt. (47 S. mit Abb.) kl. 8°. —.95 M.

Huschke, Konrad, Johannes Brahms als Pianist, Dirigent u. Lehrer. Karlsruhe: Gutsch. (116 S., 2 Taf.) kl. 8°. Pp. 2.50 M.

Huschke, Konrad, Frauen um Brahms. Karlsruhe: Gutsch. (234 S., zahlr. Taf.) 8°. Lw. 3.85 M.

Jenssen, Christian, Hermann Stehr. In: Die Badische Schule, 3. Jg., H. 10, S. 231—233.

Kaiser, Paula, Lamartine u. die Musik. München: Mössl. (56 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 16. Nov. 1936.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0391
gefördert durch die DFG

Kießig, Martin, Martin Luserke. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 322—335; Bibliographie zus. mit Ernst Metelmann.

Kleibömer, Georg, Gerhart Hauptmann. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 2. Halbbd., 9. H., S. 659—664.

Knorr, Friedrich, Jean Paul. In: Neue Jahrbücher für Wissenschaft u. Jugendbildung, 12. Jg., S. 533—552.

Kobald, Karl, Beethoven. Leipzig: Payne. (323 S., 8 Taf.) 8°.

Kommerell, Max, Grillparzer. Ein Dichter der Treue. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 4, S. 362—371.

König, Leo von, Gestalt und Seele. Das Werk d. Malers Leo von König. Geleitw. v. Reinhold Schneider. Leipzig: Insel-Verl. (28 S. mit Abb., 64 Taf.) gr. 8°. Lw. 8 M.

Kretschmar, Eberhard, Die Weisheit Rainer Maria Rilkes. Weimar: Böhlau. (174 S., 1 Titelb.) 8°. Lw. 3.80 M.

Krüger, Karl Joachim, Hugo von Hofmannsthal u. Richard Strauß. Ihre Wege u. ihre Begegnung. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. Neue deutsche Forschungen, Bd. 35. (Marburg, Phil. Diss.)

Laaths, Erwin, Ein Dichter in unserer Zeit. (Oskar Loerke.) In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 11, S. 1233—1249.

Ladendorf, Heinz, Beiträge zur Biographie des Bildhauers u. Baumeisters Andreas Schlüter u. zur Berliner Kunstgeschichte seiner Zeit. Leipzig: Herrmann sen. (203 S., 40 Taf.) 4°. (Leipzig, Phil. Diss.) Forschungen zur dt. Kunstgeschichte, Bd. 2. Lw. 20 M.

Lange, Heinz, Der dämonische Byron. Kassel-Wilhelmshöhe: Thiele u. Schwarz. (VII, 84 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

Lehmann, Wilhelm, Clemens Brentano. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 11, S. 1143—1164.

Leifhelm, Hans, Gedanken an Heinrich Lersch. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 497—502; mit Bibliographie v. Ernst Metelmann.

Lemcke, Georg, Die Frauen im Leben des jungen Theodor Storm. Berlin: Stilke. (152 S.) gr. 8°. 3.50 M.

Erich Limpach und sein Werk. Biogr. Darst. e. Freundes d. Dichters. Hrsg. von Hermann Hiller. Großdeuben: Meiner. (16 S.) gr. 8°. —.35 M.

Linden, Walther, Gerhard Schumann. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 570 bis 579; mit Bibliographie von Ernst Metelmann.

Lohse, Bruno, Jakob Philipp Hackert. Leben u. Anfänge s. Kunst. Emsdetten: Lechte. (VII, 170 S. mit Abb.) gr. 8°. 3.50 M. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Loerke, Oskar, Meine sieben Gedichtbücher. Versuch einer Selbstdarstellung. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 12, S. 1250—1270.

Lorenz, Alfred, Ludwig Schnorr von Carolsfeld, zum 2. Juli 1936. In: Die Musik, 28. Jg., Juli-Heft, S. 736—755.

Ludwig, Otto, Briefe. Im Auftr. d. Goethe- u. Schiller-Archivs hrsg. von Kurt Vogtherr. Bd. 1. 1834—1847. (Mit 5 Bildtaf., XVII, 290 S.) Weimar: Böhlau. gr. 8°. 12.50 M., geb. 17.50 M.

Meier-Graefe, Julius, Vincent van Gogh. A life of Vincent van Gogh, transl. by John Holroyd-Reece. Leipzig: The Albatross. (284 S.) kl. 8° = The Albatross Modern Continental Library, Vol. 308. 2 M.

Melcher, Kurt, Friedrich Griese. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (138 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 78. 6.50 M. (Jena, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0392
gefördert durch die DFG

Menzel, Herybert, Herkunft u. Heimat. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 437 bis 440.

Merk, Heinrich, Ernst Freiherr von Feuchtersleben. In: Neue Jahrbücher für Wissenschaft u. Jugendbildung, 12. Jg., S. 134—149.

Michelmann, Emil, Mein Besuch bei Wilhelm Busch. Hannover: Riebe. (14 S. mit Abb.) gr. 8°. Aus: Mitteilungen der Wilhelm-Busch-Ges. 1936, Nr. 5.

Möllenbrock, Klemens, Die religiöse Existenz Annettens von Droste im theolog. Gesamtbild der Zeit. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch., 14. Jg., S. 413—441.

Mugler, Edmund, Der Weg zu Hölderlins Geisteswelt. Görlitz: Hutten-Verl. (20 S. mit Abb.) 8°. —.80 M.

Neumann, Elisabeth, Die Verschiebung des Erlebnisses „Wirklichkeit" in mittleren u. späteren Dichtungen Rainer Maria Rilkes. Marburg a. d. L.: Euker, 1935. (100 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.)

Noth, Georg, Paul Ernst und die Erneuerung des Christentums. Vortr. Merseburg: Stollberg. (29 S.) 8°. —.65 M.

Orel, Alfred, Anton Bruckner, 1824—1896. Sein Leben in Bildern. Leipzig: Bibliogr. Inst. (40 S., 24 Bl. Abb.) kl. 8° = Meyers Bild-Bändchen, 18. Pp. —.90 M.

Papini, Giovanni, Dante. Ein ewiges Leben. Übertr. v. Andreas Gaspar. Berlin-Wien-Leipzig: Höger-Verl. (277 S., 8 Taf.) 8°. Lw. 7.50 M.

Paul, Jean, Sämtliche Werke. Hist.-kritische Ausg. Hrsg. v. d. Preuß. Akad. d. Wissenschaften in Verb. mit d. Akad. zur wissenschaftl. Erforschg. u. zur Pflege d. Deutschtums (Dt. Akad.) Abt. 2. Nachlaß, Bd. 5. Bemerkungen über den Menschen. Einl. Eduard Berend. Weimar: Böhlau. (Mit 1 Tafelbeil., XVIII, 539 S.) gr. 8°. Subskr.-Pr. 17.80 M., geb. 22.80 M.

Paulsen, Rudolf, Mein Leben. Natur u. Kunst. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (72 S.) 8° = Die Lebenden. 2 M.

Platen, August von, Gedächtnisschrift der Univ.-Bibliothek Erlangen zum 100. Jahrestag des Todes August von Platens. Veröff. mit Unterstützung der Platen-Ges. Hrsg. v. Eugen Stollreither. Erlangen: Universitäts-Bibliothek. (188 S., 1 Taf.) 8°.

Pongs, Hermann, Rilkes Umschlag u. das Erlebnis der Frontgeneration. In: R. M. Rilke, Sonderheft des 37. Bandes von „Dichtung u. Volkstum" (Euphorion N. F.), S. 75—97.

Raupp, Wilhelm, Max von Schillings. Der Kampf e. dt. Künstlers. Hamburg: Hanseat. Verl.Anst. (310 S., 8 Bl. Abb.) 8°. 5.80 M., Lw. 6.80 M.

Reichmann, Ernst, Die philosophischen Anschauungen des jungen Zschokke. Ein Beitrag zur Lebensgesch. Heinrich Zschokkes. Borna-Leipzig: Noske. (154 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Okt. 1936.)

Reinartz, Hubert, Der junge Hamsun. Berlin: Triltsch u. Huther. (69 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 18. Juni 1936.)

Reisiger, Hans, Kipling. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 3, S. 281—293.

Rensis, Raffaello de, Beniamino Gigli. Sein Leben, s. Kunst, s. Persönlichkeit. Aus d. Italien. übertr. von Ivo Striedinger. München: Hugendubel. (149 S., 12 Bl. Abb.) 8°. 3.60 M., Lw. 4.80 M.

Röckl, Sebastian, Erinnerungen an Hugo Wolf. In: Hochland, 33. Jg., 2. Bd., H. 8, S. 129—137.

Salburg, Edith Gräfin, Ludwig Spohr. Ein Leben f. dt. Musik. Leipzig: Koehler u. Amelang. (245 S., 8 Bl. Abb.) 8°. 3.30 M., Lw. 4.80 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0393
gefördert durch die DFG

Sawatzki, Günther, Das Problem des Dichters als Motiv in der Entwicklung Sören Kierkegaards bis 1841. Borna-Leipzig: Noske. (VI, 94 S.) 8°. (Danzig, Te. H., Diss. v. 1933.)

Schäfer, Wilhelm, Verhehltes Leben. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 10, S. 1071—1095.

Schaffner, Jakob, Herkunft und Heimat. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 1 bis 10.

Scheller, Will, Stefan George. Reclam Nr. 7307—7309.

Schmidt, Paul F., Matthäus Daniel Pöppelmann, Souveränität des barocken Genies. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 1, S. 78—90.

Schmidt-Pauli, Elisabeth von, Rainer Maria Rilke: Weltinnenraum. In: Stimmen der Zeit, Bd. 130, S. 172—184.

Schmückle, Georg, Mein Leben. Eine Plauderei vom Werdegang e. Dichters. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (83 S.) 8° = Die Lebenden. 2.20 M.

Scholz, Wilhelm von, Berlin u. Bodensee. Erinnerungen einer Jugend. Leipzig: Paul List.

Schröder, Hans Eggert, Mörike. Ein Meister d. Lebens. Berlin: Widukind-Verl. (62 S.) 8° = Das deutsche Leben, Bd. 4. 1.50 M.

Schuldt, Egon, Religiöse Probleme bei Lord Byron. Hamburg: Evert. (76 S.) 8°. (Hamburg, Phil. Diss. v. 5. März 1936.)

Schultz, Helmut, Ludwig van Beethoven. 1770—1827. Sein Leben in Bildern. Leipzig: Bibliogr. Inst. (40 S., 23 Bl. Abb.) kl. 8° = Meyers Bild-Bändchen, 15. Pp. —.90 M.

Seidel, Heinrich Wolfgang, Heimat und Herkunft. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 253—261.

Sewald, Josef, Swifts Entwicklung zum Satiriker. Augsburg 1933 (Ausg. 1936): Schroff. (76 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 1. Sept. 1936.)

Smets, Wilhelm, Aus romantischer Zeit. Die Lebenserinnergn. d. rhein. Dichters Wilhelm Smets 1796—1848. Hrsg. v. Heinrich Schiffers. Aachen: J. Volk. (48 S. mit Abb.) gr. 8°. Hlw. 2 M.

Spiecker, Frank, Luise Hensel als Dichterin. Eine psychol. Studie ihres Werdens auf Grund d. hs. Nachlasses. Mit e. Anh. bisher unveröff. Lieder. Freiburg: Herder. (207 S., 1 Titelb.) gr. 8°. Lw. 4.80 M.

Spranger, Eduard, Goethe u. die metaphysischen Offenbarungen. In: Goethe, Vierteljahrsschr. der Goethe-Gesellschaft, N. F. des Jahrbuchs, Bd. 1, H. 1.

Stein, Karl Heinrich, Tilman Riemenschneider im deutschen Bauernkrieg. Geschichte e. geistigen Haltung. Wien, Leipzig, Zürich: Reichner. (445 S., 24 Taf.) 8°. Lw. 6 M.

Steinberg, A. S., Die Idee der Freiheit. Ein Dostojewskij-Buch. Dt. v. Jakob Klein. Luzern: Vita-Nova-Verl. (159 S.) 8°. 4 M., 5 Fr.; geb. 4.80 M., 6 Fr.

Stimmer, Tobias, Friedrich Thöne, Tobias Stimmer. Handzeichnungen. Mit e. Überblick über s. Leben u. s. gesamtes Schaffen. Freiburg: Urban-Verl. (114 S. mit Abb., 58 Taf.) 4°. Lw. 50 M.

Stresau, Hermann, George Bernard Shaw. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 8, S. 818—825.

Suhrkamp, Peter, Emil Strauß. Zu s. 70. Geburtstag am 31. Januar. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 2, S. 216—224.

Tenschert, Roland, Joseph Haydn. 1732—1809. Sein Leben in Bildern. Leipzig: Bibliogr. Institut. (38 S., 23 Bl. Abb.) kl. 8°. Pp. —.90 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0394
gefördert durch die DFG

Thoma, Hans, Briefe an Frauen. Hrsg. von Josef August Beringer. Stuttgart: Strecker u. Schröder. (271 S., zahlr. Taf.) 8°. 3.50 M., Lw. 4.80 M.

Tröge, Walther, Lucas Cranach d. Ä. als Stammvater berühmter Deutscher. Weimar. (12 S. mit Abb.) 8°. Aus: Thüringer Gauzeitung.

Valéry, Paul, Mallarmé. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 4, S. 382—397.

Verwey, Albert, Mein Verhältnis zu Stefan George (Mijn verhouding tot Stefan George, dt.). Erinnerungen aus d. Jahren 1895—1928. Autor. Übers. aus d. Holländ. von Antoinette Eggink. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz u. Cie. (88 S., 3 Taf.) 4°. 3.20 M.

Voigt, Felix A., Hauptmann-Studien. Untersuchgn. über Leben u. Schaffen Gerhart Hauptmanns. Bd. 1. Aufsätze über d. Zeit von 1880—1900. Breslau: Maruschke u. Berendt. (147 S.) gr. 8°. 5 M.

Vorbach, Berta, Adalbert Stifter u. die Frau. Reichenberg: Kraus. (205 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 6. Juni 1936.)

Wagner, Ilse, Das literarische Werk des Malers Benjamin Robert Haydon. Weende-Göttingen: Piper. (VIII, 64 S.) 8°. (Göttingen, Phil. Diss. v. 1933.)

Wagner, Richard, Leben und Werke in urkundlichen Zeugnissen, Briefen, Schriften, Berichten. Hrsg. v. Wolfgang Golther. Mit Bildnis u. Hs.-Faks. Ebenhausen: Langewiesche-Brandt. (283 S.) 8° = Die Bücher der Rose. Lw. 3.60 M.

Wagner, Richard an Mathilde und Otto Wesendonk. Tagebuchblätter u. Briefe. Hrsg. v. Dr. Julius Kapp. Mit 6 Bildn. u. 3 Hs. Leipzig: Hesse u. Becker Verl. (463 S.) 8° = Die Schatzkammer, 125. Lw. 2.85 M., Hldr. 3.75 M.

Wagner, Richard, Die Briefe Richard Wagners an Judith Gautier. Mit e. Einl.: Die Freundschaft Richard Wagners mit Judith Gautier. Hrsg. v. Willi Schuh. Mit 8 Bildtaf. Erlenbach-Zürich u. Leipzig: Rotapfel-Verl. (196 S.) 8°. 4 M., Lw. 5.20 M.

Weingartner, Felix, Unwirkliches und Wirkliches. Märchen, Essays, Vorträge. Wien: Saturn-Verl. (206 S.) 8°. 3 M., Lw. 4.50 M.

Wild, J. H., Rainer Maria Rilke. Sein Weg zu Gott. Zürich u. Leipzig: Rascher. (68 S.) 8°. 1,60 M., Lw. 3 M.; 3.80 Fr.

Wildgans, Anton, Briefe. Hrsg. v. Lilly Wildgans. Wien u. Leipzig: Österr. Bundesverl. (691 S., 8 Taf., 2 Faks.) 8°. Hlw. 10 M.

Winternitz, Moriz, Rabindranath Tagore. Religion u. Weltanschauung d. Dichters. Dem Dichter zu s. 75. Geburtstag. Prag: Calve. (50 S., 1 Titelb.) gr. 8° = Schriften d. Dt. Ges. f. sittliche Erziehung in Prag, 13. 15 Kč.

Wittko, Paul, Otto Brües. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 2. Halbbd., 7. H., S. 526—532.

Wolff, Heinz, Die Dramen „Halle u. Jerusalem" u. „Die Gleichen" im Zusammenhang der religiösen Entwicklung Ludwig Achim von Arnims. Göttingen: Gött. Tageblatt (128 S.) 8°. (Göttingen, Phil. Diss.)

2. Entstehung und Gliederung der Kunst.

a) Anfänge der Kunst.

Frobenius, Leo, Das Urbild. Cicerone zur vorgeschichtlichen Reichsbildergalerie. Frankfurt a. M.: Forschungsinstitut für Kulturmorphologie. (80 S.) —.75 M.

Graewe, Herbert, Geschichtlicher Überblick über die Psychologie des kind-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0395
gefördert durch die DFG

lichen Zeichnens. In: Archiv f. d. gesamte Psychologie, 96. Bd., H. 1 u. 2, S. 103 bis 220.

Haigis, Ernst, Das bio-mythische Bewußtsein in der freien Märchenproduktion. Ein Beitrag zur Entwicklungspsychologie des Kindes. In: Zeitschr. für Psychologie, Bd. 138, H. 4—6, S. 249—292.

Hantzsch, Johannes, Farbe-Form-Beziehungen bei Kindern u. Jugendlichen. Eine experiment. Untersuchung an 182 Schülern d. Sexta bis Oberprima e. Hamb. Oberrealschule. Hamburg 1935: Niemann u. Moschinski. (203 S., 1. Taf.) gr. 8°. (Hamburg, Phil. Diss. v. 1934.) Auch in: Farbe-Ton-Forschungen. Bd. 2

Kersten, Karl, Zur älteren nordischen Bronzezeit. Neumünster 1935: Wachholtz. (176 S. mit Abb., 42 Taf.) 4°. (Kiel, Phil. Diss. v. 20. Febr. 1936.) Im Buchh. als: Veröff. d. Schleswig-holst. Universitätsges. Reihe 2, Nr. 3.

Kleschtschow, S., Phylogenetische Vorstufen des musikalischen Gehörs. In: Zeitschr. für Sinnesphysiologie, Bd. 66, H. 6, März, S. 235 ff.

Leibold, Rudolf, Akustisch-motorischer Rhythmus in früher Kindheit. Eine strukturpsychol. Studie. München: C. H. Beck. (61 S., 4 Taf.) gr. 8° = Arbeiten zur Entwicklungspsychologie. Stück 18. 4.80 M. (Leipzig, Phil. Diss.)

Loebenstein, Fritz, Formunterscheidung im ersten Lebensjahr. Borna-Leipzig: Noske. (51 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss.)

Saunders, Aulus Ward, The stability of artistic aptitude at the childhood level. In: University of Jowa Studies in Psychology, hrsg. v. Christian A. Ruckmick. Nr. XIX. p. 126—154.

Scheltema, F. Adama van, Die Kunst unserer Vorzeit. Leipzig: Bibliographisches Institut. (191 S. 204 Abb.), Leinw. 4.80 M.

Tiebout, Carolyn, The measurement of quality in children's painting by the scale method. — Artistic ability and general intelligence. In: University of Jowa Studies in Psychology, hrsg. v. Christian A. Ruckmick. Nr. XIX. p. 85—125.

Uehli, Ernst, Atlantis und das Rätsel der Eiszeitkunst. Versuch e. Mysteriengeschichte d. Urzeit Europas. Mit 96 Abb. Stuttgart: J. Hoffmann. (267 S.) gr. 8°. 11 M.

Voss, Mildred Dow, A study of conditions affecting the functioning of the art appreciation process at the child-level. In: University of Jowa Studies in Psychology, hrsg. v. Christian A. Ruckmick. Nr. XIX. p. 1—39.

Voss, Mildred Dow, The validity and reliability of a modified form of the Mc Adory art test for use at lower grade levels. In: University of Jowa Studies in Psychology, hrsg. v. Christian A. Ruckmick. Nr. XIX. p. 68—84.

Walton, William E., Empathic responses in children. In: University of Jowa Studies in Psychology, hrsg. v. Christian A. Ruckmick. Nr. XIX. p. 40—67.

Wuellfarth, Leonhard, Gipsschnitt und plastisches Bauen als Vorstufe zum plastischen Gestalten. Ravensburg: Maier. (79 S. mit Abb.) 8°. 2 M.

b) Kunst und Künste.

Dürauer, Leni, Musiker als Schriftsteller. In: Die Musik, 28. Jg., Jan.-Heft, S. 241—246.

Eckert, Gerhard, Gestaltung eines literarischen Stoffes in Tonfilm und Hörspiel. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (272 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 67. 9 M. (Berlin, Phil. Diss. v. 6. Mai 1936.)

Freisburger, Walther, Theater im Film. Eine Untersuchg. über d. Grund-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0396
gefördert durch die DFG

züge u. Wandlgn. in d. Beziehgn. zwischen Theater u. Film. Emsdetten: Lechte. (98 S.) gr. 8° = Die Schaubühne. Bd. 13. 4 M. (Köln, Phil. Diss. v. 1935.)

Gudewill, Kurt, Das sprachliche Urbild bei Heinrich Schütz und seine Abwandlung nach textbestimmten und musikalischen Gestaltungsgrundsätzen in den Werken bis 1650. Kassel: Bärenreiter-Verl. (54 S.) 8°. 2 M. (Hamburg, Phil. Diss.)

Hartlaub, G. F., Musik u. Plastik bei den Griechen, Beitrag zur vergleichenden Entwicklungsgesch. der Künste. In: Zeitschr. für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 30. Jg., S. 135—178.

Petsch, Robert, Drama u. Theater. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 563—653.

Rapp, Albert, Studien über den Zusammenhang des geistlichen Theaters mit der bildenden Kunst im ausgehenden Mittelalter. Kallmünz: Laßleben. (99 S., 1 Tab.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 17. Juni 1936.)

Schaffran, Emerich, Das Melusinenthema bei Schwind, Grillparzer und Beethoven. In: Die Literatur, 39. Jg., S. 136—138.

Wais, Kurt, Symbiose der Künste. Forschungsgrundlagen zur Wechselberührg. zwischen Dichtg., Bild- u. Tonkunst. Erw. Vortr. Stuttgart: Kohlhammer. (34 S.) gr. 8° = Schriften u. Vorträge d. württ. Ges. d. Wissenschaften. Geisteswiss. Abt. H. 1. 1.80 M.

3. Zeitkünste.

a) Tonkunst.

Abendroth, Walter, Musik zwischen Zeit und Ewigkeit. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 1. Halbbd., 1. H., S. 49—55.

Abendroth, Walter, Der Niedergang der musikalischen Romantik u. die Entdeckung der Barockmusik. In: Deutsches Volkstum. 18. Jg., 1. Halbbd., 4. H., S. 297—303.

Amann, Julius J., Allegris Miserere u. die Aufführungspraxis in der Sixtina nach Reiseberichten u. Musikhss. Birkeneck: St. Georgsheim. (VII, 136 S.) 8°. (Freiburg, Schweiz, Phil. Diss.). Im Buchh. als: Veröffentlichungen des musikwiss. Instituts der Univ. Freiburg i. d. Schweiz. Reihe 2, H. 4. Regensburg: Pustet.

Appelbaum, Willi, Accidentien u. Tonalität in den Musikdenkmälern des 15. u. 16. Jhs. Berlin: Triltsch u. Huther. (82 S., 8 Bl. Notenbeil.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Okt. 1936.)

Bartók, Béla, Die Volksmusik der Magyaren und der benachbarten Völker. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (64 S.) 4° = Ungarische Bibliothek. Reihe 1, 20. 2 M.

Blömer, Hermann, Studien zur Kirchenmusik Claudio Monteverdis. (172 S., 3 gez. Bl.) 4°. Maschinenschr. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1923.)

Brandes, Heinz, Studien zur musikalischen Figurenlehre im 16. Jh. Berlin: Triltsch u. Huther. (87 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 11. Dez. 1935.)

Bukofzer, Manfred, Geschichte des englischen Diskants und des Fauxbourdons nach den theoretischen Quellen. Mit zahl. Notenbeisp. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz u. Cie. (VIII, 163, 20 S.) 4° = Sammlung musikwiss. Abhandlgn. Bd. 21. (Basel, Phil.-hist. Diss.) 8 M.

Cowan, Milton, Pitch and intensity characteristics of stage speech. In: Archives of Speech. A Journal of Research. Supplement. December 1936, hrsg. vom Departm. of Speech, State University of Jowa. (92 S.)

Csatkai, André, Versuch einer Franz Liszt-Ikonographie. Eisenstadt. Aus: Burgenländ. Heimatblätter, H. 2, S. 54—67, 2 Bl. Abb. gr. 8°. —.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0397
gefördert durch die DFG

Dannemann, Erna, Die spätgotische Musiktradition in Frankreich und Burgund vor dem Auftreten Dufays. Mit zahlr. Notenbeisp. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz u. Cie. (136 S.) gr. 8° = Sammlung musikwiss. Abhandlungen. Bd. 17. 10 M. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 11. Juli 1936.)

Daube, Otto, Siegfried Wagner und die Märchenoper. Mit e. Einf. in „Der Bärenhäuter" u. „An allem ist Hütchen schuld" u. e. Lebensbericht. Leipzig: Deutscher Theater-Verl. (139 S., 8 Taf.) 8°. 2 M., Lw. 3 M.

Dent, Edward, Händel in England. Gedächtnis-Rede anläßlich d. 250. Geburtstagsfeier in Halle am 24. Febr. 1935. Halle: Niemeyer. (17 S.) 8° = Hallische Universitätsreden. 68. —.80 M.

Dohrn, Ellinor, Marc' Antonio Ingegneri als Madrigalkomponist. Teildr. Hannover: Hann. Anzeiger. (95 S.) gr. 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 18. Juni 1936.)

Eckardt, Hans, Die Musikanschauung der französischen Romantik. Kassel: Bärenreiter-Verl. (79 S.) 4°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 23. Dez. 1935.) Im Buchh. als: Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft, Bd. 3.

Ehmann, Wilhelm, Adam von Fulda als Vertreter der ersten deutschen Komponistengeneration. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (200 S., 24 S. Notenbeisp.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 94. 9.50 M.

Faller, Hedwig, Die Gesangskoloratur in Rossinis Opern u. ihre Ausführung. Berlin: Triltsch u. Huther. (127 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 11. Dez. 1935.)

Fallet, Edouard-M., La Vie musicale au pays de Neuchâtel du 13e siècle à la fin du 18e siècle. Contribution à l'histoire de la musique en Suisse. Préface de Gustave Doret. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz u. Cie. (XIX, 321 S.) 4° = Sammlung musikwiss. Abhandlungen. Bd. 20. 15 M.

Feldens, Franz, Musik und Musiker in der Stadt Essen. Die Geschichte d. Musik in d. Stadt Essen seit ihrer Gründung im 9. Jh. Essen: Bacmeisters Nationalverl. (307 S., 6 Bl. Abb.) gr. 8°. Lw. 7 M.

Fellerer, Karl Gustav, Der gregorianische Choral im Wandel der Jahrhunderte. Regensburg: Pustet. (92 S.) 8° = Kirchenmusikal. Reihe. H. 3. 2 M., Hlw. 2.50 M.

Fellerer, Karl Gustav, Mittelalterliches Musikleben der Stadt Freiburg im Üchtland. Regensburg: Pustet. (111 S.) 8° = Beiträge zur Musikgeschichte Freiburgs i. Ü. = Freiburger Studien zur Musikwissenschaft. H. 3 = Veröffentlichungen d. musikwiss. Inst. d. Univ. Freiburg in d. Schweiz. Reihe 2, H. 3. 3.80 M.

Freytag, Werner, Musikgeschichte der Stadt Stettin im 18. Jahrhundert. Greifswald: Bamberg. (171 S., 7 Bl., 2 Taf.) 8° = Pommernforschung. Reihe 5, H. 2. 3.60 M. (Greifswald, Phil. Diss.)

Funck, Heinz, Musikalisches Biedermeier. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 398—412.

Gehring, Jacob, Glarnerisches Musikleben in den ersten Jahrzehnten des 19. Jhs. Glarus: Tschudy. (92 S.) 8°. Aus: Glarner Nachrichten 1935. 1.50 Fr.

Gelber, Lucy, Die Liederkomponisten August Harder, Friedrich Heinrich Himmel, Friedrich Franz Hurka, Carl Gottlieb Hering. Ein Beitrag zur Gesch. d. musikalischen Liedes zu Anfang des 19. Jh. Teildr. Berlin-Halensee: Wiener. (90 S., XL S. Notenbeisp.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 18. Juni 1936.)

Gertler, Wolfgang, Robert Schumann. 1810—1856. Sein Leben in Bildern. Leipzig: Bibliogr. Institut. (40 S., 24 Bl. Abb.) kl. 8° = Meyers Bild-Bändchen, 19. Pp. —.90 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0398
gefördert durch die DFG

Haag, Herbert, César Franck als Orgelkomponist. Kassel: Bärenreiter-Verl. (71 S.) 4°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 25. Juli 1936.) Im Buchh. als: Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft. Bd. 4. 4 M.

Hasse, Karl, Von deutscher Kirchenmusik. Ausgew. Reden u. Aufsätze. Regensburg: Bosse. (205 S., 1 Titelb.) kl. 8° = Hasse: Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland. 3/4 = Von deutscher Musik. Bd. 51/52. 1.80 M., Lw. 3 M.

Hieronymus de Moravia O. P., Tractatus de musica. Hrsg. u. mit e. Einf. vers. von Dr. Simon M. Cserba O. P. Regensburg: Pustet. (LXXXIV, 293 S.) 8° = Freiburger Studien zur Musikwissenschaft. H. 2 = Veröffentlichungen d. musikwiss. Inst. d. Univ. Freiburg i. d. Schweiz, Reihe 2, H. 2. 12 M.

Hinderberger, Adolf, Die Motivik in Haydns Streichquartetten. Turbenthal: Furrer. (87 S.) 8°. (Bern, Phil. I Sekt. Diss. v. 1933.)

Huesgen, Rudolf, Der junge Max Reger u. s. Orgelwerke. Schramberg: Gatzer u. Hahn. (V, 111 S.) 8°. (Freiburg i. Br., Phil. Diss. v. 1932.)

Huggler, Hans Erwin, Johann Sebastian Bachs Orgelbüchlein. Bern: Wehrlin. (VIII, 128 S., 6 Bl. Noten.) gr. 8°. (Bern, Phil. I Sekt. Diss.)

Kolinski, Mieczyslaw, Konsonanz als Grundlage einer neuen Akkordlehre. Brünn, Prag, Leipzig, Wien: Rohrer. (60 S.) gr. 8° = Veröffentlichungen d. Musikwiss. Inst. d. Dt. Univ. in Prag. Bd. 7. 3.50 M.

Korte, Werner, Ludwig van Beethoven. Eine Darstellung seines Werkes. Berlin: M. Hesse. (VIII, 205 S., mehr. Bl. Abb.) gr. 8° = Klassiker der Musik. Lw. 8.50 M.

Lehmann, Günther, Theorie u. Gesch. der griechischen Harmonik in der Darstellung durch August Boeckh. Würzburg: Mayr. (LVII, 112 S., 1 Taf.) 8°. (Hamburg, Phil. Diss. v. 1934.)

Lengl, Georg, Die Genesis der Oper. Versuch einer literarisch-musikalischen Entwicklungsgesch. von den Anfängen des griech. Chorliedes an bis zu den Opern Monteverdis. Ausz. München: Mößl. (75 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 17. Aug. 1936.)

Liess, Andreas, Claude Debussy. Das Werk im Zeitbild. T. 1, 2. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie. (185 S.) S. 187—427. 4° = Sammlung musikwiss. Abhandlgn. Bd. 19. Tl. 1: 10 M., Tl. 2: 13 M.

Listl, Paul, Carl Maria von Weber als Ouvertürenkomponist. Würzburg: Triltsch. (119 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 21. Sept. 1936.)

Lowinsky, Eduard, Das Antwerpener Motettenbuch Orlando di Lassos und seine Beziehungen zum Motettenschaffen der Niederländischen Zeitgenossen. o. O. (100 S.) gr. 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 3. Juli 1936.) Auch in: Tijdschrift der Vereeniging voor Nederl. Muziekgeschiedenis.

Marquardt, Paul, Der Gesang und seine Erscheinungsformen im Mittelalter. Dortmund-Hörde: Tuschen. (109 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 6. Mai 1936.)

Merian, Wilhelm, Hermann Suter. Ein Lebensbild als Beitrag zur schweizer. Musikgeschichte. Basel: Helbing & Lichtenhahn. (230 S., 9 Bl. Abb.) gr. 8°. Lw. 5.50 Fr.

Merian, Wilhelm, Hermann Suter. Basel: Helbing & Lichtenhahn. gr. 8°. Bd. 2. Der Dirigent u. d. Komponist. (152 S., 9 Taf.) 5 Fr.

Metzler, Fritz, Wesen u. Ziel der musikalischen Rassenstilforschung. In: Musik u. Volk, 4. Jg., H. 2, S. 72—82.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0399
gefördert durch die DFG

Moser, Hans Joachim, Heinrich Schütz. Sein Leben u. Werk. Kassel: Bärenreiter-Verl. (XVI, 648 S., 16 Bl. Abb., 9 Taf.) gr. 8°. 18 M., Lw. 22.50 M.

Moser, Hans Joachim, Lehrbuch der Musikgeschichte. Berlin: M. Hesse. (VIII, 389 S. mit Abb., mehr. Taf.) 8°. Hesses Handbücher d. Musik. Bd. 2/3. Lw. 4.75 M.

Nef, Karl, Aufsätze. Hrsg. v. d. Schweizer. Musikforsch. Ges. Basel: Helbing & Lichtenhahn. (123 S.) gr. 8°. 5 Fr., geb. 6 Fr.

Norlind, Tobias, Systematik der Saiteninstrumente. Musikhist. Museum, Stockholm. Stockholm: Fritzes Hofbuchh. 4°. Tl. 1. Gesch. d. Zither. Mit 315 Abb. (300 Sp.) Subskr.-Pr. 19.50 Kr., 15 schw. Fr.; einzeln 26 Kr., 20 schw. Fr.

Reschke, Johannes, Studie zur Gesch. der brandenburgisch-preußisch. Heeresmusik. Berlin: VDJ-Verl. (Maschinenschr.) (96 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 5. Febr. 1936.)

Riess, Karl, Musikgeschichte der Stadt Eger im 16. Jahrhundert. Brünn, Prag, Leipzig, Wien: Rohrer 1935. (144 S., mehr. Bl. Abb.) gr. 8° = Veröffentlichungen d. Musikwiss. Inst. d. Dt. Univ. in Prag. Bd. 6. 7 M.

Riezler, Walter, Beethoven. Vorw. v. Wilhelm Furtwängler. Berlin u. Zürich: Atlantis-Verl. (137 S., 7 Taf.) gr. 8°. Lw. 6.50 M.

Rühlmann, Franz, Richard Wagners theatralische Sendung. Ein Beitr. zur Geschichte u. zur Systematik d. Opernregie. Braunschweig: Litolff. (XII, 219 S., 10 Taf.) gr. 8°. 4.75 M., geb. 6.50 M.

Schaefers, Anton, Gustav Mahlers Instrumentation. Düsseldorf 1935: Nolte. (III, 66 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Schiffer, Brigitte, Die Oase Siwa und ihre Musik. Bottrop i. W.: Postberg. (VI, 128 S. mit Abb. u. Notenbeisp.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 6. Mai 1936.)

Schlossberg, Artur, Die italienische Sonata für mehrere Instrumente im 17. Jh. o. O. 1932. (Ausgabe 1936.) (107 S. mit Notenbeisp.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Schneider, Clemens August, Johann Friedrich Fasch als Sonatenkomponist. Ein Beitrag zur Gesch. der Sonatenform. Köln: Elsnersche Druckerei. (73 S., 28 S. Notenbeil.) gr. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 15. April 1936.)

Drei Gedichte Schopenhauers, ein Jahrhundert nach ihrer Entstehung in Musik gesetzt. In: Schopenhauer-Jahrbuch 23, S. 305—335.

Schwarzmeier, Ernst, Die Takt- und Tonordnung Joseph Riepels. Ein Beitrag zur Gesch. der Formenlehre im 18. Jh. Wolfenbüttel: Verl. f. musikal. Kultur u. Wissenschaft. (IV, 104 S.) gr. 8°. (München, Phil. Diss.) 3.50 M.

Sievers, Heinrich, Die lateinischen liturgischen Osterspiele der Stiftskirche St. Blasien zu Braunschweig. Eine musikwiss. Untersuchung. Berlin: Triltsch u. Huther. (70 S. mit Noten im Text.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.) Im Buchh. Wolfenbüttel: Kallmeyer, als: Veröffentlichungen der Niedersächs. Musikges., H. 2.

Söhner, Leo, Die Orgelbegleitung zum gregorianischen Gesang. Regensburg: Pustet. (97 S.) 8° = Kirchenmusikal. Reihe, H. 2. 2 M., Hlw. 2.50 M.

Steinhäuser, Klaus, Die Musik an den Hessen-Darmstädtischen Lateinschulen im 16. u. 17. Jh. und ihre Beziehungen zum kirchlichen u. bürgerlichen Leben. Düsseldorf: Nolte. (113 S.) 8°. (Gießen, Phil. Diss. v. 15. April 1936.)

Thieme, Karl, Der Klangstil des Mozartorchesters. Ein Beitrag zur Instrumentationsgeschichte des 18. Jh. Borna-Lpz.: Noske. (88 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 16. Juli 1936.)

Wurm, Ernst, Aristokratische Musik. In: Rasse, Monatsschrift der Nordischen Bewegung, 3. Jg., H. 10, S. 400—402.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0400
gefördert durch die DFG

Zimmer, Herbert, Des Kgl. Sächsischen Seminarmusikdirektors Karl Hermann Rudolph Leben und Wirken. Ein Beitr. zur Musikgeschichte e. sächs. Kleinstadt. Nossen: G. Kliemt. (40 S.) 8°. —.80 M.

b) Bühnenkunst.

Badenhausen, Rolf, Das spanische Kostüm u. seine Bedeutung für die Bühne. Kallmünz: Lassleben. (85 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 20. April 1936.)

Biesterfeldt, Peter Wilhelm, Die dramatische Technik Thomas Kyds. Studien zur inneren Struktur u. szenischen Form des Elisabethanischen Dramas. Weende-Göttingen 1935: Pieper. (115 S.) 8°. (Göttingen, Phil. Diss. v. 1934.) Im Buchh. Halle: Niemeyer.

Bobbert, Gerda, Charlotte von Hagn. Eine Schauspielerin der Biedermeierzeit (1809—1891). Lpz.: L. Voss. (166 S., 2 Taf.) gr. 8°. (München, Phil. Diss. v. 29. Febr. 1936.) Theatergeschichtl. Forschungen, Bd. 45.

Clemen, Wolfgang, Shakespeares Bilder. Ihre Entwicklung u. ihre Funktionen im dramat. Werk. Tl. 1 Bonn: Scheur. (IV, 56 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.) Im Buchh. Bonn: Haustein, als: Bonner Studien zur engl. Philologie, H. 27.

Dickenmann, Paul, Die Entwicklung der Harmonik bei A. Skrjabin. Bern u. Leipzig 1935: Haupt. 107 S. gr. 8°. (Bern, Phil. I Sekt. Diss.) Berner Veröffentlichungen zur Musikforschung. H. 4.

Dieckmann, Karin, Die Braut von Messina auf der Bühne im Wandel der Zeit. Helsingfors: Centraltryckeriet. (247 S.) gr. 8°. (Helsingfors, Phil. Diss.)

Diem-Bernet, Ulrich, Aus der St. Gallischen Theater-Geschichte. St. Gallen: Fehr. gr. 8°. T. 2: 1805—1831. Der Aufbau d. Theater-Pflege unter d. Führg. Müller-Friedbergs. (192 S. mit 2 Abb.) 3.20 Fr., 3.75 Fr.

Dietz, Gerda, Das historische Drama vor dem Umbruch. Zeitverhältnisse und Zeitströmungen im Spiegelbild der Bühne. (Gekürzt.) Düsseldorf 1935: Nolte. (XII, 74 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 1933.)

Emmel, Hilde, Masken in volkstümlichen deutschen Spielen. Jena: Diederichs. (79 S., 4 Bl. Abb.) 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 25. Juli 1936.) Im Buchh. als: Dt. Arbeiten der Univ. Köln, Nr. 10.

Fühler, Armas Sten, Das Schauspielrepertoire des Mannheimer Hof- u. Nationaltheaters im Geschmackswandel des 18. u. 19. Jhs. (1779—1870). Heidelberg: Lippl. (163 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Götze, Willibald, Studien zur Formbildung der Oper. Frankfurt a. M.: Brönner. (52 S.) 8°. 1.80 M.

Grohmann, Walter, Das Münchner Künstlertheater in der Bewegung der Szenen- u. Theaterreformen. (Mit 77 Abb.) Bln. 1935: Ges. f. Theatergesch. (159 S., 24 Bl. Abb.) 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1934.) Im Buchh. als: Schriften der Ges. f. Theatergesch., Bd. 47.

Hartleb, Hans, Deutschlands erster Theaterbau. Eine Gesch. des Theaterlebens u. der engl. Komödianten unter Landgraf Moritz d. Gelehrten v. Hessen-Kassel. Bln. u. Lpz.: de Gruyter. (VII, 162 S.) gr. 8°. (München, Phil. Diss. v. 16. Jan. 1936.) 5.20 M., Lw. 6 M.

Heil, Liselotte, Die Darstellung der englischen Tragödie zur Zeit Bettertons (1660—1710). Theater, Bühnenform, Inszenierungs- u. Schauspielerstil. Düsseldorf: Nolte. (VI, 131 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 18. Juni 1936.)

Holdschmidt, Hans Carl, Der Jude auf dem Theater des deutschen Mittel-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0401
gefördert durch die DFG

alters. Emsdetten 1935: Lechte. (176 S., 2 Taf.) gr. 8° = Die Schaubühne, Bd. 12. 6 M. (Köln, Phil. Diss., Teildr.)

Jansen, Lena, Karoline Pichlers Schaffen und Weltanschauung im Rahmen ihrer Zeit. Graz: Wächter-Verl. (514 S., 2 Taf.) 8° = Deutsche Quellen u. Studien, Bd. 13. 16 Kr.

Junkers, Herbert, Niederländische Schauspieler und niederländisches Schauspiel im 17. und 18. Jahrhundert in Deutschland. Mit 1 Faks. Haag: Nijhoff. (XI, 304 S.) 4°. 7.20 Fl.

Klara, Winfried, Vom Aufbau einer Theatersammlung. Grundsätzliches über Theaterbilder, ihre systemat. Ordng. u. Katalogisierg. Berlin: Elsner Verlagsges. (34 S.) 8°. 1.50 M.

Labus, Lotte, „Minna von Barnhelm" auf der deutschen Bühne. Berlin: Levy. (97 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 18. Juni 1936.)

Linnebach, Adolf, Zeitfragen der Bühnentechnik u. der Bühnenbildnerei. Vortrag. In: Bühnentechnische Rundschau, 1935, Nr. 3. (8 S.) 4°.

Mämpel, Arthur, Das Dortmunder Theater. Materialien zu einer Geschichte des Bühnenlebens in der Stadt Dortmund von seinen Anfängen bis zur Gegenwart. Dortmund 1935: Selbstverlag. 8°. Tl. 1. Mittelalter u. Humanismus (1500—1600). (32 S., 1 Taf.)

Marti, Hugo, Schweizer Theater. Bern 1935. (29 S.) gr. 8°. Aus: Der Kleine Bund.

Mascher, geb. Michaeli, Helene, Tobias Philipp Frhr. v. Gebler. Ein literar- u. theatergeschichtl. Beitrag zur Wiener Aufklärung. München 1935: Mandruck. (77 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 1930.)

Meyer, Clemens, Unser Theater. Ein Gang durch d. Geschichte der Mecklenburg. Staatstheaters 1557—1936. Mit 25 Bild. Schwerin: Bahn. (44 S.) gr. 8°. 1 M.

Pörzgen, Hermann, Das deutsche Fronttheater 1914—1920. Teildr. Frankfurt a. M. 1935: Societätsdruckerei. (87 S.) 8°. (Köln, Phil. Diss.) Im Buchh. u. d. T.: Theater als Waffengattung.

Rehm, Harald, Die Entstehung des Wiener Volkstheaters im Anfang des 18. Jhs. Würzburg: Triltsch. (IV, 92 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 5. März 1936.)

Richter, Paul H., u. Fechner, Max Reinhold, Die Roses und ihr Theater. Ein Stück Berliner Theatergeschichte. Berlin: Berliner Druckerei u. Verlagsges. (46 S. mit Abb.) 8° = Illustrierte Künstler-Biographien. Bd. 1. —.60 M.

Schulz, Friedrich Ernst, Die Bühnenwerke von 1933—36 mit Nachträgen. Stuttgart: Muth. (141 S.) kl. 8° = Schultz: Weltdramatik, Bd. 3. Lw. 4.50 M.

Slanina, Ernst Alfred, Die Sakralszenen der deutschen Oper des frühen 19. Jhdts. Bochum-Langendreer 1935: Pöppinghaus. (170 S., 6 Bl. Notenbeisp.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 1934.)

Stumpfl, Robert, Kultspiele der Germanen als Ursprung des mittelalterl. Dramas. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (XIV, 448, IV S.) 8°.

Timmler, Markus, Die Anschauungen Bernard Shaws über die Aufgaben des Theaters auf Grund seiner Theorie u. Praxis. Breslau: Priebatschs Buchh. (XIV, 93 S.) 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 7. April 1936.) Im Buchh. als: Sprache u. Kultur der germ. u. roman. Völker, Reihe A, Bd. 19.

Vinković, Hinko, Des Hofschauspielers Nikolaus Heurteur Zagreber Gastspiele in den Jahren 1832 u. 1833. Zagreb 1935: Jugoslov. Stampa. (10 S. mit Abb.) gr. 8°. Aus: Morgenblatt. 1935.

Voigt, Waltraut, Colette. Leben u. Werk. Swinemünde 1935: Jensen. (101 S.) 8°. (Jena, Phil. Diss. v. 1934.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0402
gefördert durch die DFG

c) Rundfunk.

Dawid, Heinz, Der Rundfunk u. das Urheberrecht. Langendreer 1935: Pöppinghaus. (XII, 106 S.) 8°. (Berlin, Jur. Diss. v. 16. Nov. 1935.)

Hadley, Cantril, u. Gordon W. Allport, The Psychology of Radio. New York: Harper and Brothers, 1935. (276 S.) 3 $.

Wegmann, Ludwig, Zur Frage eines dramatischen Hörspiels. Bochum-Langendreer 1935: Pöppinghaus. (55 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 1934.)

d) Film.

Betz, Hans-Walther, Weißbuch des deutschen Films. Berlin: Verl. Der Film. (140 S.) 8°. 2.50 M.

Bie, Richard, Emil Jannings. Eine Diagnose d. dt. Films. Berlin: Frundsberg-Verl. (75 S., 4 Bl. Abb.) 8° = Die dt. Innerlichkeit. Pp. 2.50 M.

Kahlberg, K. v., Hansi Knoteck, eine deutsche Filmschauspielerin. Berlin: H. Wendt. (48 S. mit Abb.) kl. 8°. —.95 M.

Paul, Alexander, Der Film der Gegenwart u. die Rassenfrage. Leipzig: Hammer-Verl. (4 S.) gr. 8°. Aus: Hammer, Blätter f. dt. Sinn. Nr. 809.

Rogge, Johannes, Urheberrechtliche Studien zum Ton-Bildfilm unter bes. Berücksichtigung des Entwurfs. Leipzig: Jachner u. Fischer. (189 S.) 8°. (Erlangen, Jur. Diss. v. 1934.)

Schamoni, Victor, Das Lichtspiel. Möglichkeiten des absoluten Films. Hamm: Reimann. (92 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 20. Mai 1936.)

Schönkopf, Michael, Filmkunst. Ein historischer Abriß. In: Die Neue Rundschau. 47. Jg. der Freien Bühne, H. 6, S. 623—636.

Schumann, Georg, Die Urheberschaft am Tonfilm. Leipzig: Deichert 1935. (104 S.) gr. 8° = Abhandlungen d. Rechts- u. Staatswissenschaftl. Fakultät der Univ. Göttingen, H. 20. 3.50 M.

Taussig, Hans, Entschleierte Filmwelt. Erlebtes aus 15 Jahren Filmarbeit. Wien: Saturn-Verl. (250 S.) 8°. 3 M., Lw. 4.50 M.

e) Tanz.

Klingenbeck, Fritz, Die Tänzerin Rosalia Chladek. Mit e. Vorw. von Prof. Dr. Joseph Gregor u. 21 Bildern. Amsterdam: L. J. Veen; Wien: Leo. (23 S., 17 Bl. Abb.) gr. 8°. 2.20 fl., 3.40 S., geb. 3.60 fl., 6.40 S.

Peuler, Wilhelm S.J., Tanzerneuerung u. religiöser Tanz. In: Stimmen der Zeit, Bd. 130, S. 505—514.

Die tänzerische Situation unserer Zeit. Ein Querschnitt von Rudolf von Laban, Mary Wigmann. Dresden: Reißner. (69 S., 8 Taf.) 8°. Entstanden aus der Festschrift zu d. „Dt. Tanzfestspielen 1934". Lw. 2.50 M.

4. Wortkunst.

a) Theorie.

Abendroth, Walter, „Künstlerromane". In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 2. Halbband, 7. Heft, S. 521—526.

Assmann, Elisabeth, Die Entwicklung des lyrischen Stils bei Detlev von Liliencron. Königsberg in Pr.: Kümmel. (XVI, 145 S.) 8°. Königsberg, Phil. Diss. v. 11. Juni 1936.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0403
gefördert durch die DFG

Baumann, Gerhard, Jüdische u. völkische Literaturwissenschaft. Ein Vergleich zwischen Eduard Engel u. Adolf Bartels. München: Eher. (120 S.) 8°. 1.20 M.

Besthorn, Rudolf, Ursprung und Eigenart der älteren italienischen Novelle. Halle: Niemeyer. (VII, 199 S.) gr. 8° = Romanistische Arbeiten. 24. (Halle, Phil. Diss.) 9 M.

Binding, Rudolf G., Wesen und Wert des Reims im Gedicht. In: Die Literatur, 39. Jg., S. 5—9.

Blumenthal, Albrecht von, Sophokles. Entstehg. u. Vollendg. der griech. Tragödie. Stuttgart: Kohlhammer. (283 S.) 4°. 10 M., geb. 12 M.

Boesch, Bruno, Die Kunstanschauung in der mittelhochdeutschen Dichtung von der Blütezeit bis zum Meistergesang. Bern u. Leipzig: Haupt. (270 S.) gr. 8°. (Diss.) 4.80 M., 8 Fr.

Bradish, Joseph A. von, Der Erzhumanist Celtes u. das Wiener Dichter-Kollegium. Ein Beitrag zur dt. Kulturkunde. (8 S.) 4°. Aus: Monatshefte f. dt. Unterricht, Bd. 28, Nr. 4.

Burger, Heinz Otto, Von Wesen und Ursprung der neueren deutschen Lyrik. Stuttgart: Kohlhammer. (20 S.) gr. 8° = Schriften u. Vorträge d. württ. Ges. der Wissenschaften. Geisteswiss. Abt. H. 2. 1.20 M.

Cysarz, Herbert, Deutsches Barock in der Lyrik. Leipzig: Reclam. (135 S.) gr. 8°. 4 M., Lw. 6 M.

Croce, Benedetto, La poésie et la littérature. In: Revue de métaphysique et de morale, 43. Jg., S. 1—53.

Ebing, Hans-Adolf, Die deutsche Kurzgeschichte. Wurzeln u. Wesen e. neuen literar. Kunstform. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (IX, 173 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 20. Mai 1936.) 6 M.

Egholm, Axel, Metrische Beobachtungen mit bes. Berücks. d. Versifikation im Nibelungenlied. Kopenhagen: Hagerup; Leipz.: Harrassowitz. (96 S.) gr. 8°. 5 M.

Fredrich, Eva, Der Ruf, eine Gattung des geistlichen Volksliedes. Berlin: Ebering. (165 S.) gr. 8° = Germanische Studien, H. 174. 6.60 M.

Ertle, Max, Englische Literaturgeschichtsschreibung, Ästhetik u. Psychologie in ihren Beziehungen. Ein Beitr. zur Methodik der engl. Literaturwissenschaft. Bln.: Triltsch u. Huther. (116 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 6. Mai 1936.)

Frenzen, Wilhelm, Klagebilder und Klagegebärden in der deutschen Dichtung des höfischen Mittelalters. Würzburg: Triltsch. (85 S.) gr. 8° = Bonner Beiträge zur dt. Philologie, H. 1. (Bonn, Phil. Diss.) 2.50 M.

Göbel, Fritz, Formen u. Formeln der epischen Dreiheit in der griechischen Dichtung. Stuttgart:Kohlhammer. (Tübingen, Phil. Diss. v. 1933.) Im Buchh. als: Tübinger Beiträge zur Altertumswissenschaft, H. 26. (X, 76 S.) gr. 8°.

Habicht, Robert, Henri Bergson und das deutsche Typenlustspiel. Leipzig, Straßbg., Zürich: Heitz & Cie. (226 S.) 4° = Sammlg. Heitz. Reihe 10, Bd. 4. 10 M.

Hallamore, Gertrude Joyce, Das Bild Laurence Sternes in Deutschland von der Aufklärung bis zur Romantik. Berlin: Ebering. (87 S.) gr. 8° = Germanische Studien, H. 172. (München, Phil. Diss.) 3.60 M.

Hammer, Lore, Das Wählen in Freiheit als Mittel zur Konfliktsverschärfung im modernen Drama. Würzburg: Triltsch. (76 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. vom 22. Okt. 1936.)

Hänsch, Marie-Luise, Die sprachkünstlerische Gestaltung bei Thomas Hardy. Stilstudien zu Tess of the d'Urbervilles. Marburg: Elwertsche Verlbh. (73 S.) gr. 8° = Die neueren Sprachen. Beih. Nr. 31. 3 M., f. Abonnenten 2.40 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0404
gefördert durch die DFG

Hartmann, Alfons, Der moderne englische Einakter. Leipzig: Univ.-Verl. Noske. (181 S.) 8° = Aus Schrifttum u. Sprache d. Angelsachsen, Bd. 6. 5 M.

Heilfurth, Gerhard, Das erzgebirgische Bergmannslied. Ein Aufriß seiner literar. Geschichte. Schwarzenberg: Glückauf-Verl. (142 S., mehrere Taf.) 4°. (Diss.) Lw. 7.50 M.

Henßen, Gottfried, Volkstümliche Erzählerkunst. Wuppertal-Elberfeld: Martini & Grüttefien. (38 S. mit Abb., 1 Taf.) 8° = Beiträge zur rhein. und westfälischen Volkskunde in Einzeldarstellungen, H. 4. Aus: Westdeutsche Zeitschrift für Volkskunde, Jg. 32. 1935. —.80 M.

Heuser, Adolf, Die Erlösergestalt in der belletristischen Literatur seit 1890 als Deuterin der Zeit. Bonn: Hanstein. (197 S.) gr. 8° = Grenzfragen zwischen Theologie u. Philosophie. 3. 6.20 M.

Hruby, Arthur, Drei Studien zur Technik der isländischen Saga. Leipzig u. Wien: Deuticke. (32 S.) 8°. —.80 M.

Jeremias, Johannes, In der Werkstätte des neutestamentlichen Schrifttums. Eine rhythmisch-statist. Untersuchg., zugl. e. Befund über d. Ergebnisse d. Ed. Sievers'schen Klangforschg. Leipzig: Reisland. (VIII, 96 S.) gr. 8°. 3.80 M.

Jud, Hildegardis, Zur Wortkunst Heinrich Federers. Eine stilkritische Untersuchung. Menzingen 1935. (115 S.) 8°. (Freiburg, Schweiz, Phil. Diss.)

Keller, Marie V., Der deutsche Expressionismus im Drama seiner Hauptvertreter. Weimar: Böhlau. (VIII, 66 S.) gr. 8°. 3 M.

Klanfer, Julius, Das Wortspiel u. die komische Rede. In: Zeitschr. für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 30. Jg., S. 209—234.

Koch, Johannes Günther, Gutzkows Theorie des Romans in seinem Roman „Hohenschwangau". Teildr. Forst (Lausitz): Hoene. (33, III S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 1. April 1936.)

Körner, Josef, Goethes Mondlied. Ein Deutungsversuch. Berlin: Stilke. (39 S.) 8° = Preußische Jahrbücher. Schriftenreihe. 25. 1.50 M.

Koskimies, Rafael, Theorie des Romans. Helsingfors 1935: Annales Academiae Scientiarum Fennicae. B 35, 1. (275 S.) gr. 8°.

Leib, Hildegard, Les Cas de mésalliances dans le roman et le théâtre français au 18. et au 19. siècle. Berlin: Ebering. (219 S.) gr. 8°. (Paris, Phil. Diss.) 8 M.

Leyhausen, Wilhelm, Probleme der Poetik. Greifswald: Bamberg. (42 S.) gr. 8°. 1.50 M.

List, Rudolf, Mensch und Landschaft. Von zeitgenöss. dt. Dichtg. Wien: Buchh. Auer. (110 S.) 8°. Hlw. 4.50 S.

Lohner, Heidi, Deutschlands Anteil an der italienischen Romantik. Bern, Leipzig: Haupt. (VII, 152 S.) gr. 8° = Sprache u. Dichtung. H. 62. 3.60 M., 6 Fr. (Diss.)

Lorenzen, Hans, Typen deutscher Anekdotenerzählung. Kleist, Hebel, Schäfer. Bochum-Langendreer 1935: Pöppinghaus. (59 S.) 8°. (Hamburg, Phil. Diss.)

Mannes, Ulrich, Ernst v. Wildenbruchs dramatische Technik. 207 gez. Bl. 4° (Maschinenschr.). Teildruck, o. O. (34 S.) 8°. (Jena, Phil. Diss. v. 1934.)

Meyer, Wilhelm aus Speyer, Gesammelte Abhdlgen. zur mittellat. Rhythmik. Bd. 3: Bibliographie u. Index, v. Walther Bulst. Berlin: Weidmann. (VII, 404 S.) 21 M.

Neumann, Walter, Grundzüge der Technik des Heimkehrerdramas. Ein Beitrag zur Technik des Dramas der Gegenwart. Würzburg: Mayr. (72 S.) 8°. (Jena, Phil. Diss. v. 1935.)

Nierhaus, Rolf, Strophe und Inhalt im pindarischen Epinikion. Berlin: Junker

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0405
gefördert durch die DFG

u. Dünnhaupt. (123 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 89. (Leipzig, Phil. Diss.) 5.50 M.

Obenauer, Karl Justus, Volkhafte und politische Dichtung. Probleme dt. Poetik. Antrittsrede. Leipzig: Armanen-Verl. (34 S.) gr. 8° = Weltanschauung u. Wissenschaft, Bd. 5. 1.20 M.

Pacini, Lidia, Petrarca in der deutschen Dichtungslehre vom Barock bis zur Romantik. Köln: Petrarca-Haus. (78 S.) gr. 8° = Ital. Studien, 1. 3.60 M.

Pantke, Alfred, Gustave Flauberts Tentation de Saint Antoine. Ein Vergleich der 3 Fassgn. Leipzig: Romanisches Seminar; Paris: Droz. (146 S.) gr. 8° = Leipziger romanistische Studien. 2, H. 5. (Leipzig, Phil. Diss.) 8 M., Subskr.-Pr. 5.50 M.

Pfeiffer, Johannes, Umgang mit Dichtung. Eine Einf. in d. Verständnis des Dichterischen. Leipzig: Meiner. (76 S.) 8°. 2.50 M.

Pörschke, Karl, Die Versgestalt in Hölderlins Elegienzyklus „Menons Klagen um Diotima" mit einer Untersuchung über Aufgabe u. Methode wissenschaftlicher Versbetrachtung. Kiel: Ehlers. (94 S.) gr. 8°. (Kiel, Phil. Diss. v. 30. April 1936.)

Reitmeyer, Elisabeth, Studien zum Problem der Gedichtsammlung mit eingehender Untersuchung der Gedichtsammlungen Goethes u. Tiecks. Bern u. Lpz.: Haupt, 1935. (258 S.) gr. 8°. (Bern, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1931.) Im Buchh. als: Sprache u. Dichtg., H. 57.

Reitzenstein, Erich, Wirklichkeitsbild u. Gefühlsentwicklung bei Properz. Leipzig: Dieterich. (110 S.) gr. 8° = Philologus. Suppl.-Bd. 29, H. 2. 6 M., geb. 7.50 M.

Rodriguez-Herrera, Isidoro, Poeta Christianus. Prudentius' Auffassung vom Wesen u. von der Aufgabe des christlichen Dichters. Speyer a. Rh.: Pilger-Druckerei. (160 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 1. Sept. 1936.)

Rüdiger, Horst, Wandlungen des Romans. In: Das Deutsche Wort, der Literar. Welt N. F., 12. Jg., H. 17, S. 717—722.

Schlunk, Wolfgang, Hegels Theorie des Dramas. Tübingen: Studentenwerk. (93 S.) 8°. (Tübingen, Phil. Diss.)

Schmidt, Adalbert, Zur Kunstform des Gegenwartsromans. Eine literaturgeschichtl. Studie. Wien-Leipzig: Luser. (53 S.) gr. 8°. 1.50 M.

Schneider, Hermann, Das germanische Epos. Vortr. Tübingen: Mohr. (25 S.) gr. 8° = Philosophie u. Geschichte. 59. 1.50 M., Subskr.-Pr. 1.20 M.

Schneider, Hilde, Wilhelm Raabes Mittel der epischen Darstellung, mit einem Vorw. von Prof. F. Hahne. Berlin: Ebering. (211 S.) gr. 8° = Germanische Studien, H. 178. (München, Phil. Diss.) 8.40 M.

Starke, Fritz-Joachim, Populäre englische Chroniken des 15. Jahrh. Eine Untersuchung über ihre literar. Form. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (174 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 51. (Berlin, Phil. Diss.) 7.50 M.

Staufvon der March, Ottokar, Thule. Altnord. Dichtg. u. Wahrheit. Leipzig: Adolf Klein. (62 S.) 8° = Reden u. Aufsätze z. nord. Gedanken, H. 33. 1 M.

Straßer, Joseph, Der Humor bei Henrik Ibsen. Zeulenroda: Sporn. (87 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 18. Juni 1936.)

Stresau, Hermann, Der Historische Roman. In: Die Neue Rundschau. 47. Jg. der Freien Bühne, H. 4, S. 433—448.

Tsirimbas, Basilios, Die Stellung der Sophistik zur Poesie im 5. u. 4. Jh. bis zu Isokrates. Speyer a. Rh.: Pilger-Druckerei. (VII, 77 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 22. Juni 1936.)

Vowinckel, Ernst, Der englische Roman zwischen den Jahrzehnten. 1927—1935. Berlin: Herbig. (111 S.) 8°. Lw. 3.50 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0406
gefördert durch die DFG

Walzel, Oskar, Jenaer u. Heidelberger Romantik über Natur- und Kunstpoesie. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 325—360.

Wehowsky, Gertraud, Schmuckformen u. Formbruch in der deutschen Reimpaardichtung des Mittelalters. Breslau: Plischke. (IV, 135 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 24. Juni 1936.)

Wehrli, Fritz, Motivstudien zur griechischen Komödie. Zürich u. Leipzig: Niehans. (131 S.) gr. 8°. 4.30 M.

Wicke, Bertha, Stilprobleme bei Stendhal. Luzern: Wicke. (66 S.) 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

Wiegand, Julius, Die Technik der gleichlaufenden Strophen in der Lyrik. In: Zeitschr. für deutsches Altertum u. deutsche Literatur, 73. Bd., S. 133—159.

Zimmermann, Ilse, Stilistischer Wert der progressiven Form in Galsworthys Werken. Bochum-Langendreer 1935: Pöppinghaus. (IV, 114 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

b) Geschichte.

Aczél, Marta, Frauengestaltung bei Theodor Storm. Quakenbrück 1935: Trute. (91 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Alt, Johannes, Grimmelshausen und der Simplicissimus. München: C. H. Beck. (IV, 107 S.) gr. 8°. 5.50 M.

Althoff, Erich, Myles Coverdales „Goostly Psalmes and Spirituall Songes" u. das deutsche Kirchenlied. Ein Beitrag zum Einfluß der dt. Literatur auf die engl. im 16. Jh. Bochum-Langendreer 1935: Pöppinghaus. (V, 144 S.) gr. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 4. März 1936.)

Arndts, Hartmut, Der Stil Leconte de Lisles. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (VII, 90 S.) gr. 8° = Arbeiten zur roman. Philologie, Nr. 37. (Münster, Phil. Diss. v. 22. Mai 1936.) 2 M.

Baesecke, Georg, Luther als Dichter. Rede zum Luthergedenktage am 10. Nov. 1935. Halle: Niemeyer. (19 S.) 8° = Hallische Universitätsreden, 65. —.80 M.

Baldus, Alexander, Nordische Dichtung der Gegenwart. Versuch einer Orientierung. In: Das deutsche Wort, der Liter. Welt N. F., 12. Jg., H. 6, S. 437—440.

Baumgart, Wolfgang, Der Wald in der deutschen Dichtung. Stoff- u. Motivgeschichte der deutschen Literatur, Bd. 15. Bln. u. Lpz.: de Gruyter. (127 S.) 5 M.

Beccard, Maria, Religiöse Fragen in den Romanen von Mrs. Humphry Ward. Rheine i. Westf. 1935: v. Kopcynski. (96 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 1934.)

Becker, Philipp August, Von den Erzählern neben und nach Chrestien de Troyes. Halle, Niemeyer. (181 S. in getr. Pag.) gr. 8°. Aus: Zeitschr. f. romanische Philologie, Bd. 55, 56.

Beckmann, Johann Heinz, Richard Billinger. Glanz u. Verfall eines naiven Dichters. In: Das Deutsche Wort, der Literar. Welt N. F., 12. Jg., H. 9, S. 469—477.

Behn, Irene, Gilbert Keith Chesterton u. seine Ballade vom Weißen Roß. In: Der Gral, 30. Jg., H. 4, S. 151—158.

Behrmann, Friedrich, Laurence Sterne u. sein Einfluß auf die englische Prosa des 18. Jhs. Lachen: Kessler. (141 S.) 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

Beissner, Friedrich, Rilkes Begegnung mit Hölderlin. In: R. M. Rilke, Sonderheft des 37. Bds. von Dichtung u. Volkstum (Euphorion N.F.), S. 36—50.

Benary, Eleonore, Liedformen der deutschen Mystik im 14. u. 15. Jh. Greifswald: Adler. (93 S.) 8°. (Greifswald, Phil. Diss. v. 1935.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0407
gefördert durch die DFG

Bierig, Erna, Frauengestalten bei George Meredith. Düsseldorf: Nolte. (97 S.) 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 30. Juli 1936.)

Bietak, Wilhelm, Lebenslehre und Weltanschauung der jüngeren Romantik. Bearb. Leipzig: Reclam. (327 S., 1 Taf.) 8° = Deutsche Literatur. Reihe Romantik, Bd. 11. 7.50 M., Lw. 9 M., Hldr. 15 M.

Blackert, Hermann, Der Aufbau der Kunstwirklichkeit bei Marcel Proust. Aufgezeigt an d. Einführg. d. Personen in „A la recherche du temps perdu". Berlin: Junker u. Dünnhaupt 1935. (133 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 45. (Marburg, Phil. Diss.) 6 M.

Blank, Bernhard, Stefan George. Symbolische deutsche Dichtung um 1900. Stuttgart: Kohlhammer. (43 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss. v. 12. Aug. 1936.) In: Zeitschrift für dt. Philologie, Bd. 61, H. 2.

Bliemel, Bernhard, Verkettung von Dichter und Werk bei Thomas Hardy. Ohlau in Schles.: Eschenhagen. (82 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 4. Nov. 1936.)

Blume, Bernhard, Das nihilistische Weltbild Arthur Schnitzlers. Stuttgart: Knöller. (79 S.) 8°. (Stuttgart, Te.H., Diss.)

Blumenthal, Hermann, Karl Philipp Moritz und Goethes „Werther". In: Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 30. Bd., S. 28—64.

Bock, geb. Sachs, Margarete, Symbolistisches in den Dramen von Alfred de Musset. Berlin-Charlottenburg: Gebr. Hoffmann. (69 S.) gr. 8°. (München, Phil. Diss. v. 23. Juli 1936.)

Böttger, Heinz, Samuel Butlers satirische Romane u. ihre literarische Bedeutung. Lucka-Leipzig: Berger. (100 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

Broch, Hermann, James Joyce und die Gegenwart. Rede zu Joyce's 50. Geburtstag. Wien, Leipzig, Zürich: Reichner. (32 S.) gr. 8°. 100 Ex. im Handel, je 2 M.

Brockhaus, Ernst, Gongoras Sonettendichtung. Bochum-Langendreer 1935: Pöppinghaus. (220 S., V S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Buck, August, Der Platonismus in den Dichtungen Lorenzo de Medicis. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (114 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 86. (Leipzig, Phil. Diss.) 5 M.

Büchner, Karl, Beobachtungen über Vers und Gedankengang bei Lukrez. Berlin: Weidmann. (VIII, 126 S.) 4° = Hermes. Einzelschriften, H. 1. (Leipzig, Phil. Diss.) 10 M., f. Bezieher d. Hermes 8 M.

Burger, Heinz Otto, Die Kunstauffassung der frühen Meistersinger. Eine Untersuchung über die Kolmarer Handschrift. Neue deutsche Forschungen, Bd. 75. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (80 S.) gr. 8°. 3.50 M.

Camerer, Ruth, Zorn und Groll in der Sophokleischen Tragödie. Borna: Noske. (VII, 100 S.) 8°. (Freiburg i. Br., Phil. Diss.) 4.20 M.

Cleff, Erwin, Grundzüge deutschen Wesens in der Dichtung Rainer Maria Rilkes. Würzburg: Triltsch. (60 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.) 2.50 M.

Cleve, Lotte, Das politisch-historische Drama vom Naturalismus bis zum Ende des Weltkrieges. Potsdam 1935: Hoffmann u. Kirchner. (69 S.) 8°. (Rostock, Phil. Diss.)

Cnyrim, Ortrud, Jean Pauls publizistische Leistung 1796—1825. Worms: Kranzbühler. (XV, 165 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. 20. Aug. 1936.)

Dehn, Fritz, Rilke und Nietzsche. Ein Versuch. In: R. M. Rilke, Sonderheft des 37. Bandes von Dichtung u. Volkstum (Euphorion N. F.), S. 1—22.

Detjen, Heinrich, Hermann Boßdorf als Dramatiker. Hamburg: Pröpper. (119 S.) gr. 8°. (Hamburg, Phil. Diss. v. 5. Febr. 1936.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0408
gefördert durch die DFG

Deutschbein, Max, Shakespeares Macbeth als Drama des Barock. Leipzig: Quelle & Meyer. (IV, 130 S.) gr. 8°. 6 M., geb. 7 M.

Devaux, André, Armand Godoy, ein Dichter des Katholizismus. Dt. v. Alfred Neumann. Wien: Saturn-Verl. (186 S.) 8°. 1.75 M., geb. 2.50 M.

Diekmann, Ernst, Christian Dietrich Grabbe. Der Wesensgehalt seiner Dichtg. Versuch einer Deutg. seiner Weltanschauung. Detmold: Meyer'sche Hofbuchh. (251 S.) 8°. 4.50 M.

Drabert, Emil, Frauengestalten in Arnold Bennetts Romanen. Bonn: Hanstein. (64 S.) gr. 8° = Bonner Studien zur engl. Philologie, H. 28. (Bonn, Diss. vom 4. Juli 1936.) 2.40 M.

Drucker, A. P., The dramas of the bible. In: The Open Court, Bd. 50, S. 40—54.

Duwe, Willi, Deutsche Dichtung des 20. Jahrhunderts. Die Gesch. d. Ausdruckskunst. Zürich, Leipzig: Orell Füßli Verl. (296 S.) gr. 8°. 4 M.

Eckloff, Liselott, Bild und Wirklichkeit bei Thomas Carlyle. Eine Untersuchung d. bildl. Ausdrucks in Carlyles Sartor Resartus. Königsberg u. Berlin: Ost-Europa-Verl. (VIII, 187 S.) 8° = Schriften d. Albertus-Universität. Geisteswiss. Reihe, Bd. 2. 7.80 M.

Elwert, W. Theodor, Geschichtsauffassung und Erzählungstechnik in den historischen Romanen F. D. Guerrazzis. Halle 1935: Niemeyer. (VIII, 176 S.) gr. 8° = Zeitschrift f. roman. Philologie. Beihefte. H. 84. (München, Phil. Diss. vom 27. März 1936.) 10 M., Abonn.-Pr. 8 M.

Fehr, Karl, Die Mythen bei Pindar. Zürich: Leemann. (164 S.) 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

Foerster, Ilse, Marin Cureau de la Chambre (1594—1675). Ein Beitrag zur Geschichte d. psychomoral. Literatur in Frankreich. Breslau: Priebatsch's Buchh. (VIII, 291 S.) gr. 8° = Sprache u. Kultur d. german. u. roman. Völker. C, Bd. 15. (Breslau, Phil. Diss.) 10 M.

Franzen, Erich, Die Krise des individualistischen Romans in Frankreich. In: Die Neue Rundschau. 47. Jg. der Freien Bühne, H. 2, S. 199—208.

Fredrich, Eva, Der Ruf, eine Gattung des geistlichen Volksliedes. Berlin: Ebering. (165 S.) gr. 8° = Germanische Studien. (Berlin, Phil. Diss. v. 6. Mai 1936.)

Freydorf, Roswith von, Die bildhafte Sprache in Shelleys Lyrik. Quakenbrück 1935: Trute. (X, 131 S.) 8°. (Freiburg i. Br., Phil. Diss. v. 1934.)

Gassen, Kurt, Die Anfänge neuniederdeutscher Literatur in Pommern 1770—1870. Greifswald 1935: Abel. (26 S.) gr. 8°.

Gauhe, Ursula, Jean Pauls Traumdichtungen. Bonn: Scheur. (134 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 26. Okt. 1936.)

Geisler, Klaus, Das Nachwirken des Mimus in der satirischen u. burlesken Literatur Frankreichs im 17. Jh. Würzburg 1935: Mayr. (61 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 11. Dez. 1935.)

Gerstmann, Ilse, Die Technik des Bewegungseindrucks in Gedichten Edith Sitwells und Vachel Lindsays. Greifswald: Dallmeyer. (109 S.) gr. 8° = Greifswalder Beitr. zur Literatur- u. Stilforschg., H. 13. (Greifswald, Phil. Diss.) 2.80 M.

Golffing, Franz, Friedrich Rückert als Lyriker. Ein Beitrag zu seiner Würdigung. Wien 1935: Selbstverl. (55 S.) gr. 8°. (Basel, Phil.-hist. Diss. v. 1934.)

Graf, Irmingard, Die Anfänge der französisch-kanadischen Dichtung. Augsburg-Lechhausen: Hofmann. (108 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Graucob, Karl, Kindliches und jugendliches Seelenleben in deutscher Dichtung. Erfurt: Stenger. (75 S.) gr. 8° = Akademie gemeinnütziger Wissenschaften zu Erfurt, Abt. f. Erziehungswiss. u. Jugendkunde. Veröffentlichungen. Nr. 36. 3 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0409
gefördert durch die DFG

Günther, Margarete, Der englische Kriegsroman und das englische Kriegsdrama 1919—1930. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (273 S.) gr. 8° = Neue deutsche Forschungen, Bd. 59. (Münster, Phil. Diss. v. 22. Febr. 1936.) 8 M.

Haecker, Elisabeth, Zum Aufbau plautinischer Cantica. Berlin: Triltsch u. Huther. (47 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 18. Juni 1936.)

Haedicke, Werner, Etienne-Pivert de Sénancour u. s. geistesgeschichtl. Stellung in der französischen Literatur. Bottrop: Postberg. (VII, 69 S.) 8°. (Greifswald, Phil. Diss.)

Hahn, Anselm, Theodor Fontanes „Wanderungen durch die Mark Brandenburg" u. ihre Bedeutung für das Romanwerk des Dichters. Breslau 1935: Schatzky. (79 S.) gr. 8°. (Breslau, Phil. Diss.)

Hahn, Karl Josef, Gemeinschaftsbild und Gemeinschaftskräfte Stefan Georges. Halle: Akad. Verl. (155 S., 1 Titelb.) gr. 8°. (Tl. 1 auch Jur. Diss., Prag.) 4.80 M.

Hallamore, Gertrude Joyce, Das Bild Laurence Sternes in Deutschland von der Aufklärung bis zur Romantik. Berlin: Ebering. (86 S.) gr. 8°. (München, Phil. Diss. v. 8. Juni 1936.) Im Buchh. als: German. Studien, H. 172.

Hammer, Friedrich, Die Idee der Persönlichkeit bei Paul Heyse. Dresden: Risse-Verl. (I, 128 S.) 8°. (Tübingen, Phil. Diss.)

Hankamer, Paul, Deutsche Gegenreformation und deutsches Barock. Die dt. Literatur im Zeitraum des 17. Jh. Stuttgart: Metzler. (VIII, 543 S.) gr. 8° = Epochen der dt. Literatur, Bd. 2, Tl. 2. 13.50 M., Lw. 15.50 M.

Harms, Elsbeth, Horaz in seinen Beziehungen zu Pindar. Marburg: Bauer. (61 S.) gr. 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

Hauser, Oswald, Gustav Frenssen als niederdt. Dichter. Untersuchungen zu Landschaft u. Volkstum seiner Heimat. Leipzig: Eichblatt. (VIII, 109 S.) gr. 8° = Form u. Geist. Bd. 40. (Kiel, Phil. Diss.) 5 M., geb. 7 M.

Hederer, Edgar, Friedrich von Hardenbergs „Christenheit oder Europa". Zeulenroda: Sporn. (99 S.) 8°. (München, Phil. Diss.)

Hefter-Noeldechen, Lotte, Kindergestalten im amerikanischen Roman. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (145 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 71. 6 M.

Held, Martin, Freundschaft in der Freiheit. Die Entstehungsgeschichte des „Fähnleins der sieben Aufrechten" von Gottfried Keller. Wiedlisbacht: Obrecht. (24 S.) 8°. Aus: Grüne Ampel. 1935.

Hellingrath, Norbert von, Hölderlin-Vermächtnis. Forschgn u. Vorträge. Ein Gedenkbuch zum 14. Dez. 1936. Eingel. v. Ludwig v. Pigenot. München: Bruckmann. (188 S., 2 Taf.) 8°. 3 M., Lw. 4,50 M.

Heukelum, Hans van, Rühmen, das ists! Studien zu späten Gedichten Rainer Maria Rilkes. Würzburg: Mayr. (46 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Heydet, Xavier, Shaw-Kompendium. Verzeichnis u. Analyse s. Werke. Shaw-Bibliographie. Verz. d. Literatur über Shaw. Verz. d. Aufführungen s. Werke in England u. Deutschland. Paris: Didier. (224 S., 1 Titelb.) 8°. Lw. 25 Fr.

Hofstetter, Jakob, Raum und Bewegung bei Léon-Paul Fargue. St. Gallen: Tschudy. (105 S., 3 Taf.) 8°. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.)

Hünich, Fritz Adolf, Rilke-Bibliographie. Tl. 1. Das Werk des Lebenden. Leipzig: Insel-Verl. (135 S.) 8°. Lw. 6 M.

Jacoby, Karl, Hugo von Hofmannsthal. Bibliographie. Berlin: Maximilian-Ges. (182 S., 1 Taf., mehr. Beil.) gr. 8° = Hamburger Beiträge zur Buchkunde. Bd. 5. In 400 num. Ex., Nr. 226—400 im Handel, Hperg. 15 M.

Jagdhuhn, Gertrud, Die Dichtungen Friedrichs des Großen. Erlangen: Junge

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0410
gefördert durch die DFG

u. Sohn. In: Romanische Forschungen, Bd. 50, H. 2, S. 137—240. 8°. (Hamburg, Phil. Diss. v. 11. Aug. 1936.)

Jörder, Otto, Die Formen des Sonetts bei Lope de Vega. Halle: Niemeyer. (XII, 372 S.) gr. 8° = Zeitschrift f. roman. Philologie. Beihefte. H. 86. (Freiburg, Phil. Diss.) 22 M., Abonn.Pr. 17.60 M.

Junkersdorff, Annelise, Aufbau und Stil der Erzählungen Vignys. Bochum-Langendreer: H. Pöppinghaus. (V, 93 S.) gr. 8° = Arbeiten zur roman. Philologie. Nr. 39. (Münster, Phil. Diss.) 2 M.

Just, Otto, Alfred Poizat. Ein Beitr. zur neuklassischen Bewegung in Frankreich. Borna: Noske. (123 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss.) 4.50 M.

Kahn, Ludwig W., Shakespeares Sonette in Deutschland. Straßburg 1934 (Ausg. 1936): Heitz. (122 S.) gr. 8°. (Bern, Phil. I. Sekt. Diss.) Im Buchh. Bern u. Leipzig: Gotthelf-Verl.

Kappen, Richard, Die Idee des Volkes bei Dostojewski. Würzburg: Triltsch. (89 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Kappler, Helmut, Der barocke Geschichtsbegriff bei Andreas Gryphius. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (76 S.) 8° = Frankfurter Quellen u. Forschgn. zur german. u. roman. Philologie. H. 13. 2.60 M.

Kayser, Wolfgang, Geschichte der deutschen Ballade. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (X, 328 S.) gr. 8°. (Berlin, Phil. Hab.-Schr.) 8 M., geb. 10 M.

Kienzle, Emanuel, Der Lobpreis von Städten und Ländern in der älteren griechischen Dichtung. Kallmünz: Laßleben. (107 S.) 8°. (Basel, Phil. Diss.)

Kind, Hansgeorg, Das Kind in der Ideologie u. der Dichtung der deutschen Romantik. Dresden: Dittert. (112 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss.)

Klatt, Fritz, Rainer Maria Rilke. Sein Auftr. in heutiger Zeit. Berlin: L. Schneider. (81 S.) 8°. 1.85 M.

Klein, Johannes, Die Dichtung Nietzsches. München: C. H. Beck. (VI, 268 S.) gr. 8°. 6.50 M., Lw. 8.50 M.

Klippel, Maria, Die Darstellung der Fränkischen Trojanersage in Geschichtsschreibung u. Dichtung vom Mittelalter bis zur Renaissance in Frankreich. Bielefeld: Beyer u. Hausknecht. (X, 71 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss. v. 1935.)

Knauer, Karl, Ein Künstler poetischer Prosa in der französischen Vorromantik. Jean-François Marmontel. Bochum-Langendreer: H. Pöppinghaus. (VI, 158 S., 2 Taf.) gr. 8°. (Münster, Hab.-Schr.) 6 M.

Knote, Walter, Hermann Lingg u. seine lyrische Dichtung. Würzburg: Mayr. (102 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Koch, Franz, Die Dichtung des Barock. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 1. Halbbd., 4. H., S. 290—296.

Koch, Willi A., Vom rechten Leben. Die Botschaft des Matthias Claudius. In: Eckart. Dichtung, Volkstum, Glaube, 12. Jg., 10. H., S. 410—414.

Kommerell, Max, Goethes Ballade vom Vertriebenen Grafen. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 11, S. 1209—1219.

Krauss, Werner, Corneille als politischer Dichter. Marburg: Ebel. (60 S.) gr. 8° = Marburger Beiträge zur roman. Philologie. H. 18. 2.50 M.

Krempien, Hans-Hellmut, Der Stil der Davideis von Abraham Cowley im Kreise ihrer Vorläufer. Ein Beitr. zur Untersuchg. d. „metaphysical wit" u. d. Epos vor Milton. Hamburg: Friederichsen, de Gruyter u. Co. (147 S.) gr. 8° = Britannica. H. 11. (Hamburg, Phil. Diss.) 6.50 M.

Kupka, Ilse, Italienreisen in der französischen Literatur des 19. Jahrhunderts.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0411
gefördert durch die DFG

Breslau: Priebatsch's Buchh. (VI, 113 S.) gr. 8° = Sprache u. Kultur d. german. u. roman. Völker. C, Bd. 14. (Breslau, Phil. Diss. v. 22. April 1936.) 4 M.

Lang, Wilhelm, Sprache und Stil in Katherine Mansfields Kurzgeschichten. Leipzig: Univ.Verl. Noske. (57 S.) 8° = Aus Schrifttum u. Sprache d. Angelsachsen. Bd. 5. 2 M.

Leonhard, Elsbeth, Die mysteriöse Ballade in ihren Anfängen. Ein Beitr. zur dt. Geistesgesch. im 18. Jh. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (VI, 89 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 8. Juli.)

Lerner, Luise, Studien zur Komposition des höfischen Romans im 13. Jahrhundert. Münster: Aschendorff. (54 S.) gr. 8° = Forschungen zur dt. Sprache u. Dichtung. H. 7. 2 M.

Lesser, Ruth Hanna, Caspar Friedrich Renner 1692—1772. Ein Beitr. zum niedersächs. Schrifttum d. 18. Jh. Mit 8 Abb. Leipzig: Eichblatt. (152 S.) 8° = Form u. Geist. Bd. 38 (Greifswald, Phil. Diss.) 6 M., geb. 8 M.

Liebmann, Kurt, Das dichterische Lebenswerk von Friedrich Kurt Benndorf. Eine Betrachtung. Dresden: Jeß. (24 S.) 8°. 1 M.

Lommel, H., Eine Beziehung zwischen Veda und Edda. In: Zeitschr. f. deutsches Altertum, 73. Bd., S. 245—252.

Loos, Arnold, Die volkssprachlichen Elemente in der Dichtung Verlaines. Bochum-Langendreer: H. Pöppinghaus. (VI, 67 S.) gr. 8° = Arbeiten zur roman. Philologie. Nr. 35. (Münster, Phil. Diss. v. 24. März 1936.) 2 M.

Lucas, Wilfrid Irvine, Die epischen Dichtungen Shakespeares in Deutschland. Philippsburg 1934 (Ausg. 1936): Kruse. (113 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Maack, Rudolf, Laurence Sterne im Lichte seiner Zeit. Hamburg: Friederichsen, de Gruyter u. Co. (182 S.) gr. 8° = Britannica. 10. 7.50 M.

Maier, Rudolf Nikolaus, Ruth Schaumann. Wesen u. Wandlung der lyrischen Form. Limburg a. d. Lahn. (110 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Martini, Fritz, Jean-Paul-Forschung u. Jean-Paul-Literatur. Ein Bericht. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 305—323.

Matthies, Kurt, Über das Barockgedicht. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 2. Halbbd., 10. H., S. 762—769.

Mense, Willibald, Wahrheit und Dichtung in Flauberts Jugendnovelle Quidquid volueris. Der Einfluß Victor Hugos. Bochum-Langendreer: H. Pöppinghaus. (45 S.) gr. 8° = Arbeiten zur roman. Philologie. Nr. 34. (Münster, Phil. Diss. v. 15. Febr. 1936.) 2 M.

Meyer, Hans M., Das Übersinnliche bei Hermann Stehr. Berlin: Ebering. (99 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 4. Nov. 1936.) Germanische Studien. H. 179. 4 M.

Michel, Wilhelm, Hölderlin u. Diotima. In: Eckart. Dichtung, Volkstum, Glaube, 12. Jg., 9. H., S. 361—374.

Michels, Josef, Goethes Werther. Beiträge zum Formproblem d. jungen Goethe. Kiel u. Leipzig: Lipsius & Tischer. (61 S.) gr. 8°. (Erlangen, Phil. Diss. v. 1933.) 1.80 M.

Misra, Janardan, The religious poetry of Surdas. Patna 1935: United Press. (161 S.) 8°. (Königsberg, Phil. Diss. v. 13. Jan. 1936.)

Most, Rolf, Schillers Mittelalterauffassung. Münster i. W.: Westf. Vereinsdruckerei. (112 S.) gr. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 8. Mai 1936.) Münster: Coppenrath. Münstersche Beiträge zur Geschichtsforschung. Folge 3, H. 11, der ganzen Reihe 62. H. 3 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0412
gefördert durch die DFG

Mousset, Josef, Der Stil La Fontaines in seinen Contes. Bochum-Langendreer: H. Pöppinghaus. (V, 48 S.) gr. 8° = Arbeiten zur roman. Philologie. Nr. 38. (Münster, Phil. Diss. v. 15. April 1936.) 2 M.

Müller, Curt, Die „Phädra" Racines. Quellenstudie u. Auseinandersetzung mit der bisherigen Kritik. Leipzig: Moltzen. (113 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 23. Jan. 1936.)

Mumbauer, Johannes, Die deutsche Dichtung der neuesten Zeit. In 2 Bänden. Bd. 1. Mit 19 Bildtaf. Freiburg: Herder. (VIII, 622 S.) gr. 8°. 8 M., Lw. 10 M.

Müller, Herwig, Ende und Idee des „Ur-Meister". Dresden: Dittert. (45 S.) gr. 8°. 2.40 M.

Mutzner, Paula, Die Schweiz im Werke Ricarda Huchs. Bern-Leipzig 1935: Haupt. (XII, 132 S.) gr. 8°. (Bern, Phil. I. Sekt. Diss.) Im Buchh. als: Sprache u. Dichtung. H. 59.

Naujok, Rudolf, Das Memelland in seiner Dichtung. Memel: F. W. Siebert. (VIII, 126 S., 1 Kt.) 8°. 3 M.

Noeldechen, Lotte, Kindergestalten im amerikanischen Roman. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (145 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 71. (Berlin, Phil. Diss. v. 6. Mai 1936.)

Ochsner, Karl, E. T. A. Hoffmann als Dichter des Unbewußten. Ein Beitr. zur Geistesgeschichte d. Romantik. Frauenfeld, Leipzig: Huber. (164 S.) gr. 8° = Wege zur Dichtung. Bd. 23. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.) 4.80 M., 6 Fr.

Oetter, Karl, Richard Dehmel als Übersetzer romanischer Dichtungen. Würzburg: Triltsch. (VII, 68 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.) 2.50 M.

Pacini, Lidia, Petrarca in der deutschen Dichtungslehre vom Barock bis zur Romantik. Köln: Petrarca-Haus. (68 S.) 8°. (Gießen, Phil. Diss. v. 28. Mai 1936.) Im Buchh.: Stuttgart, Deutsche Verlagsanstalt. Italienische Studien. 1.

Paeschke, Hans, Offenbarung der Elemente. Zur Dichtung Grigol Robakidses. In: Eckart. Dichtung, Volkstum, Glaube. 12. Jg., 2. H., S. 59—64.

Pauer, Karl, Die Bildersprache des Euripides. Breslau 1935: Nischkowsky. (168 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 15. Okt. 1934.)

Perl, Walter, Das lyrische Jugendwerk Hugo von Hofmannsthals. Berlin: Ebering. (112 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 173. (Zürich, Phil. I. Sekt. Diss.) 4.40 M.

Petersen, Julius, Faustdichtungen nach Goethe. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 473—494.

Petersen, Julius, Erlebnis u. Gelegenheit in Goethes Dichtung. In: Goethe, Vierteljahrsschrift der Goethe-Gesellschaft, N. F. des Jahrbuchs, Bd. 1, H. 1.

Peuckert, Fritz, Das junge Flandern u. seine Dichter. In: Bücherkunde, 3. Jg., H. 11, S. 345—348.

Pfund, Harry W., Studien zu Wort u. Stil bei Brockes. Lancaster, Pa., 1935. (VII, 218 S.) gr. 8° = New York University. Ottendorfer-Memorial-Series of Germanic Monographs. Nr. 21.

Plaut, Richard, Arthur Schnitzler als Erzähler. Frankfurt a. M. 1935: Kornsand. (119 S.) 8°. (Basel, Phil.-hist. Diss.)

Ranisch, Wilhelm, Die Dichtung von Hrolf kraki. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (S. 151—178.) gr. 8° = Nachrichten von d. Ges. d. Wissenschaften zu Göttingen. Philol.-hist. Kl. Fachgr. 4, N. F. Bd. 1, Nr. 7. 2 M., im Abonn. auf Fachgr. 4: 1.20 M.

Rapp, Maria, Jeanne d'Arc in der englischen u. amerikanischen Literatur. Tübingen 1935: Gulde. (84 S.) 8°. (Tübingen, Phil. Diss. v. 1934.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0413
gefördert durch die DFG

Rau, Erich, Das Périgord u. seine Bewohner in den Romanen Eugène Le Roys. Emsdetten: Lechte. (62 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 26. Juni 1936.)

Redenbacher, Fritz, Platen-Bibliographie. Zum 100. Jahrestag des Todes August von Platens mit Unterstützung der Platen-Gesellschaft veröff. v. der Univ.-Bibl. Erlangen. (VIII, 160 S.) 8°. Lw. 6 M.

Reichmann, Ernst, Heinrich Zschokkes Weltanschauung in den Jugendjahren. Borna: Noske. (154 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss.) 5.40 M.

Richter, Renate, Studien über das Drama des Historismus (1850—1890). Potsdam 1935: Hoffmann u. Kirchner. (85 S.) 8°. (Rostock, Phil. Diss.)

Riecke, Heinz, Wesen u. Macht des Heldischen in Ernst Jüngers Kriegsdichtungen. Hamburg 1935: Niemann u. Moschinski. (48 S.) 8°. (Hamburg, Phil. Diss. v. 27. März 1936.)

Rilke, R. M., Sonderheft des 37. Bandes von Dichtung und Volkstum, N. F. des Euphorion, hrsg. von Julius Petersen u. Hermann Pongs. Stuttgart: J. B. Metzler. (140 S.)

Ringelmann, Arno, Henri Pourrat (geb. 1887). Ein Beitrag zur Kenntnis der „littérature terrienne". Würzburg: Kilian. (106 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Rinn, Hermann, Der Dichter des slowenischen Volkes (Ivan Cankar). In: Deutsche Zeitschrift, 49. Jg. des Kunstwarts, H. 9/10, S. 360—367.

Roch, Herbert, Studie über Wilhelm Heinse. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 2. Halbbd., 8. H., S. 586—592.

Roos, Carl, Kleine deutsche Literaturgeschichte. København: Gyldendalske Boghandel. (119 S. mit Abb., 1 Taf.) gr. 8°. 4.75 Kr.

Rothe, Hans, Der Kampf um Shakespeare. Ein Bericht. Leipzig: P. List. (105 S.) 8°. 1.60 M.

Rufener, Rudolf, Die syntaktische Struktur der Distichen in der römischen Elegie. Lenzburg 1935: Ebner. (98 S.) gr. 8°. (Bern, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1933.)

Sacher, Herbert, Die Melodramatik u. das romantische Drama in Frankreich. Borna-Leipzig: Noske. (83 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 4. Nov. 1936.)

Sauer, Adolf Karl, Das aphoristische Element bei Theodor Fontane. Ein Beitrag zur Erkenntnis seiner geistigen u. stilist. Eigenart. Berlin 1935: Ebering. (171 S.) gr. 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss.). German. Studien. H. 170.

Saueracker, Johanna, Bourget und der Naturalismus. Breslau: Priebatsch's Buchh. (X, 86 S.) gr. 8° = Sprache u. Kultur d. german. u. roman. Völker. C, Bd. 13. (Breslau, Phil. Diss. v. 8. April 1936.) 3.60 M.

Schäfer, Walter, Erziehung und Erzieher bei Adalbert Stifter. Würzburg: Triltsch. (VI, 73 S.) 8°. (Königsberg, Phil. Diss.) 2.80 M.

Schäfer, Wilhelm, Der Dichter des Michael Kohlhaas. Rede in d. Festsitzg. d. Kleist-Ges. am 2. Nov. 1935 in Kiel. München: Albert Langen/Georg Müller. (16 S.) gr. 8°. —.80 M.

Schapira, Elisabeth, Der Einfluß des Euripides auf die Tragödie des Cinquecento. Würzburg 1935: Mayr. (81 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 21. Febr. 1936.)

Schirmer, Walter F., Das Problem des religiösen Epos im 17. Jhdt. in England. Ein Vortrag. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 60—74.

Schmidt, Friedrich-Adolf, Maler Müllers dramatisches Schaffen unter besonderer Berücksichtigung s. Faust-Dichtungen. Göttingen: Handelsdruckerei. (VII, 297 S.) 8°. (Göttingen, Phil. Diss. v. 24. Juli 1936.)

Schmitz, Wilhelmine, Der Mensch und die Gesellschaft im Werke John

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0414
gefördert durch die DFG

Galsworthys. Bochum-Langendreer: H. Pöppinghaus. (199 S.) gr. 8° = Kölner anglistische Arbeiten. Bd. 27. (Köln, Phil. Diss.) 6 M.

Schneider, Ferdinand Joseph, Christian Reuter. Vortr., geh. bei d. Eröffnung e. Sammlung zur Errichtung e. Reuter-Gedenksteins am 12. Mai 1936. Halle: Niemeyer. (29 S.) 8° = Hallische Universitätsreden. 69. 1.20 M.

Schneider, Hermann, Das germanische Epos. Tübingen: J. C. B. Mohr. Philosophie u. Geschichte, H. 59. (25 S.) 8°. 1.50 M.

Schneider, Hilde, Wilhelm Raabes Mittel der epischen Darstellung. Berlin-Ebering. (211 S.) gr. 8°. (München, Phil. Diss. v. 27. Juli 1936.) Im Buchh. als: Germanische Studien. H. 178.

Schneider, Wilhelm, Die auslanddeutsche Dichtung unserer Zeit. Berlin: Weidmann. (347 S., 5 Bl. Abb.) gr. 8°. Lw. 7.50 M.

Schroeder, Samuel, Amerika in der deutschen Dichtung von 1850—1890. Wertheim a. M. 1934 (Ausg. 1936): Bechstein. (95 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Schürenberg, Walter, Apollonius von Tyrland. Fabulistik u. Stilwille bei Heinrich von Neustadt. Berlin 1934 (Ausg. 1936): Preuß. Druckerei- u. Verl.-A.G. (108 S.) 8°. (Göttingen, Phil. Diss.)

Schwachenberg, Walter, Verlaine u. Baudelaire. Bochum-Langendreer 1935: Pöppinghaus. (III, 56 S.) gr. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 14. Febr. 1936.) Im Buchh. als: Arbeiten zur Roman. Philologie. Nr. 33.

Seelmann-Eggebert, Karl, Wilhelm Raabe und das Judentum. In: Hammer. Blätter für deutschen Sinn. 35. Jg., S. 52—56.

Sennewald, Charlotte, Die Namengebung bei Dickens. Eine Studie über Lautsymbolik. Leipzig: Mayer & Müller. (121 S.) 8° = Palaestra. 203. (Berlin, Phil. Diss. v. 6. Mai 1936.) 4 M.

She, Tschunggpe, Jean Paul als Dichter des Herzens. Ein Versuch nach einigen Leitmotiven u. d. Charakteren s. größeren Romane. Berlin 1935: Triltsch u. Huther. (61 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 5. Febr. 1936.)

Siebels, Eva, Rilke u. Kassner. Ein Versuch. In: R. M. Rilke, Sonderheft des 37. Bandes v. Dichtung u. Volkstum, Euphorion N. F., S. 22—35.

Sieber, Carl, Rilkes äußerer Weg zu Goethe. In: R. M. Rilke, Sonderheft des 37. Bandes v. Dichtung u. Volkstum, Euphorion N. F., S. 51—60.

Sikes, E. E., Lucretius, poet and philosopher. Cambridge: University Press. (IX, 187 S.) 7 s. 6 d.

Staiger, Emil, Andreas Gryphius u. der Geist des Barock. In: Eckart. Dichtung, Volkstum, Glaube. 12. Jg., 4. H., S. 145—149.

Stamm, Rudolf, Der aufgeklärte Puritanismus Daniel Defoes. Zürich u. Leipzig: Niehans. (343 S.) gr. 8° = Schweizer anglist. Arbeiten. Bd. 1. 12.70 M.

Steffen, Günther W., Kleist und die bürgerliche Lebensform. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 2. Halbbd., 11. H., S. 842—845.

Steinborn, Willi, C. F. Ramuz. In: Die Literatur, 39. Jg., S. 69—73.

Steiner, Johannes, Rilkes Verhältnis zu seiner Zeit. Bückeburg: Prinz. (89, IV S.) 8°. Maschinenschr. autogr. (Gießen, Phil. Diss. v. 24. Juni 1936.)

Stentzel, Eva, Der Entwicklungsgedanke in Goethes „Dichtung und Wahrheit". Leipzig: Univ.Verl. Noske. (VIII, 86 S.) 8°. (Danzig, Te. H., Diss.) 3 M.

Stoecklein, George A., Romantik in Wesen u. Prosadramen Gerhart Hauptmanns. Tübingen 1935: Laupp. (159 S.) gr. 8°. (Philadelphia, Phil. Diss.)

Stockum, Theodorus Cornelis van, u. van Dam, Jan, Geschichte der deutschen Literatur. Bd. 2. Vom 18. Jh. bis zur Gegenwart. Groningen, Batavia: Wolters. (VIII, 343 S.) Lw. 11 M., f. Bezieher d. 1. Bandes 10.20 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0415
gefördert durch die DFG

Störi, Fritz: Grillparzer und Kant. Frauenfeld, Leipzig: Huber. (208 S.) gr. 8° = Wege zur Dichtung. Bd. 20. 6 M., 7.50 Fr.

Tapper, Heinrich, Die Gestalt des Petrus in der Literatur des ausgehenden Mittelalters u. des 16. Jahrh. Limburg a. d. L. (103 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Taube, Günter, Die Rolle der Natur in Gerhart Hauptmanns Gegenwartswerken bis zum Anfang des 20. Jahrhunderts. Berlin: Ebering. (126 S.) gr. 8° = Germanische Studien. H. 176. (Berlin, Phil. Diss.) 5 M.

Teske, Aloys, Die Homer-Mimesis in den homerischen Hymnen. Greifswald: Adler. (73 S.) gr. 8°. (Greifswald, Phil. Diss.) Im Buchh. Greifswald, Dallmeyer, als: Greifswalder Beiträge zur Literatur- und Stilforschung. H. 15. 2 M.

Theiler, Willy, Das Musengedicht des Horaz. Halle: Niemeyer. (30 S.) 4° = Schriften d. Königsberger Gelehrten Gesellschaft. Geisteswiss. Kl. Jahr 12, H. 4. 2.60 M.

Tiedtke, Irma, Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts. Hamburg: P. Evert. (115 S.) gr. 8° = Hamburger Studien zu Volkstum u. Kultur der Romanen. Bd. 21. (Hamburg, Phil. Diss.) 6 M.

Tiemann, Marianne, Naturbetrachtung u. Weltanschauung in den Werken von Mary Webb. Greifswald: Adler. (120 S.) 8°. (Greifswald, Phil. Diss.)

Trapp, Arnold, R. M. Rilkes Duineser Elegien. Gießen: von Münchow. (101 S.) gr. 8° = Gießener Beiträge zur dt. Philologie. 44. (Gießen, Phil. Diss. v. 11. Febr. 1936.) 3.50 M.

Trunz, Erich, Bauerntum u. Dichtung. Die deutsche Dorfgeschichte im 19. Jh. In: Hochschule u. Ausland. 14. Jg., Juni.

Vancsa, Kurt, Ferdinand Raimund. Ein Dichter d. Biedermeier. Innsbruck, Wien: Tyrolia. (62 S.) 8° = Österreichische Biographien. H. 2 —.60 M.

Vietta, Egon, Über die Duineser Elegien. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 12, S. 1306—1318.

Vorbach, Berta, Adalbert Stifter und die Frau. Reichenberg: Kraus. (205 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 1934.) 4 M., Lw. 4.80 M.

Vossler, Karl, Poesie der Einsamkeit in Spanien. T. 2. München: Bayer. Akad. d. Wissenschaften; C. H. Beck in Komm. (103 S.) gr. 8° = Sitzungsberichte d. Bayer. Akad. d. Wissenschaften. Philos.-hist. Abt. Jg. 1936, H. 1. 6.50 M.

Walzel, Oskar, Kleist als Tragiker. Aus: Neophilologus. Jg. 20. Groningen: Wolters; Bonn: Friedr. Cohen. (23 S.) gr. 8°. 1 M.

Wedemann, Käthe, Schiller u. das Mittelalter. Hamburg: Evert. (59 S.) 8°. (Hamburg, Phil. Diss. v. 24. Jan. 1936.) Im Buchh. als: Bunte Folge der Wissenschaften Bd. 5. 2.50 M.

Weise, Otto, Gérard de Nerval. Romantik u. Symbolismus. Halle: Akad. Verl. Halle. (144 S.) gr. 8° = Junge Forschg. H. 1. (Jena, Phil. Diss.) 4.80 M.

Wentzlaff-Eggebert, Friedrich-Wilhelm, Dichtung und Sprache des jungen Gryphius. Die Überwindung d. lat. Tradition u. d. Entwicklung zum dt. Stil. Aus: Abhandlungen d. Preuß. Akad. f. Wissenschaften. Phil.-hist. Kl., H. 7. Berlin: Akad. d. Wissenschaften; de Gruyter. (121 S.) 4°. 7.50 M.

Werth, Emil, Untersuchungen zu Chr. F. Gellerts Geistlichen Oden u. Liedern. Breslau: Plischke. (IV, 127 S.) gr. 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 8. April 1936.)

Will, Ruth, Kinder des Lebens. Ein Brief über Hamsun. In: Eckart. Dichtung, Volkstum, Glaube. 12. Jg., 5. H., S. 193—200.

Winkler, Eugen Gottlob, Ernst Jünger u. das Unheil des Denkens. In: Deutsche Zeitschrift, 49. Jg. des Kunstwarts, H. 9/10, S. 335—355.

Wyss, Hilde, Bettina von Arnims Stellung zwischen der Romantik und dem jun-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0416
gefördert durch die DFG

gen Deutschland. Bern, Leipzig: Haupt. (XII, 98 S.) gr. 8° = Sprache u. Dichtung. H. 60 (Bern, Phil. I. Sekt. Diss.) 3.50 M.

Kirotyris, Joannis, Die Auffassung von Kind u. Kinderleben bei den griechischen Romanschriftstellern der Spätantike. Speyer a. Rh.: Pilger-Druckerei. (IX, 62 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 28. Aug. 1936.)

Zeller, Hermann, Die Frauengestalten in Bernard Shaws dramatischen Werken. Tübingen: Becht. (VII, 65 S.) 8°. (Tübingen, Phil. Diss.)

Zitzmann, Rudolf, Fischarts „Geschichtsklitterung" in ihrem Verhältnis zu Rabelais. Limburg a. d. L.: Vereinsdruckerei. (103 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

5. Raumkunst.

a) Allgemeines.

Arndt, Johannes, Germanische Kunst. Von d. altnord. Kunst bis zur Kunst d. Wikingerzeit. Leipzig: Bibliogr. Inst. (32 S. mit Abb., 47 S. Abb.) kl. 8°. Pp. —.90 M.

Bergsträsser, Arnold, Lorenzo Medici. Kunst u. Staat im Florentiner Quattrocento. Frankfurt a. M.: Klostermann. (32 S., 1 Titelb.) gr. 8° = Wissenschaft und Gegenwart. Nr. 9. 1.75 M.

Betrachtungen zur Kunst der Schweiz. Basel: Holbein-Verl. (118 S., 45 Bl. Abb.) 8°. 4.20 M.

Die bildende Kunst in Österreich. 1. Voraussetzungen u. Anfänge. Von d. Urzeit bis um 600 n. Chr. Hrsg. von Karl Ginhart. Baden b. Wien: R. M. Rohrer. (192 S. mit Abb. u. Kt.Skizzen, 16 Bl. Abb.) gr. 8°. 9 M., Lw. 11 M.

Birchler, Linus, Die Kunstdenkmäler des Kantons Zug. Hrsg. von d. Stiftung von Schnyder von Wartensee. Halbbd. 2. Die Kunstdenkmäler von Zug-Stadt. (Mit 301 Abb., darunter 3 Übersichtskt., 672 S.) Basel: Birkhäuser. 4° = Die Kunstdenkmäler d. Schweiz. Bd. 6. Lw. 58 Fr.

Buchheit, Gert, Das Reichsehrenmal Tannenberg. Seine Entstehung, seine endgültige Gestaltung u. s. Einzelkunstwerke. Eingel. u. ausgew. Mit 59 Abb. und Skizzen. München: Knorr & Hirth. (63 S.) gr. 8°. 2.50 M.

Buchner, Wolfram, Der Stukkator Johann Baptist Modler von Kößlarn. Ein Meister d. dt. Rokoko. Ein Beitr. zur Entwicklungsgeschichte d. Rokoko-Ornaments in d. Ostmark. Passau: Kleiter. (80 S., 16 Bl. Abb., 1 Stammtaf.) gr. 8° = Veröffentlichungen d. Inst. zur Erforschung d. dt. Volkstums im Süden u. Südosten in München u. d. Inst. f. ostbayr. Heimatforschung in Passau. Nr. 9. 3 M.

Doering, Heinrich U., Altperuanische Kunst. Berlin: Wasmuth Verlbh. (18 S., XII Taf., 64 S. Abb.) 4°. 20 M.

Einem, Herbert von, Carl Ludwig Fernow. Eine Studie zum dt. Klassizismus. Berlin. Forschungen zur dt. Kunstgeschichte. Bd. 3. (224 S., XL Taf.) 4°. Lw. 20 M.

Gantner, Joseph, Kunstgeschichte der Schweiz. Von den Anfängen bis zum Beginn des 20. Jhdts. Bd. 1. Von den helvetisch-röm. Anfängen bis zum Ende d. roman. Stiles. Mit 236 Bildern u. Plänen. Frauenfeld, Leipzig: Huber. (XVI, 290 S.) 4°. Lw. 18 M., 30 Fr.

Gerke, Friedrich, Der Sarkophag des Junius Bassus. Berlin: Mann. (37 S., 16 Bl. Abb., III S.) 4° = Bilderhefte antiker Kunst. H. 4. Kart. 7.50 M.

Gretsch, H., Kunst u. Kunsthandwerk am Bau. In: Innendekoration, 47. Bd., H. 11, S. 371—375.

Hartig, Michael, Die oberbayerischen Stifte. Die großen Heimstätten dt. Kir-

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0417
gefördert durch die DFG

chenkunst. Bd. 1. (237 S., 12 Taf.); Bd. 2 (167 S., 9 Taf.). München 1935: Manz. 8°. In 1 Bd. geb.

Hege, Walter, Geniales Barock. Die Würzburger Residenz d. Johann Balthasar Neumann. München: Bruckmann. (22 S. mit Abb.) 8° = Dt. Meisteraufnahmen. 2. —.85 M.

Schweizer Holzbau. Hrsg. von C. A. Schmidt. 3 Bde. 1. Mit 20 Taf. in Vierfarbendruck u. über 200 Ansichten u. Pl. (121 S.) Zürich, Leipzig: Orell Füssli Verl. 4°. 16 M.

Knögel, Elsmarie, Schriftquellen zur Kunstgesch. der Merowingerzeit. Darmstadt: Wittich. (258 S.) 4°. (Bonn, Phil. Diss.) Aus: Bonner Jahrbücher. Bd. 140/141.

Lützeler, Heinrich, Die christl. Kunst Deutschlands. Mit 141 Abb. Bonn: Buchgemeinde. Belehrende Schriftenreihe. Bd. 12. (277 S., 46 Bl. Abb.) 4°.

Lutze, Peter, Darstellung der Rede in der deutschen bildenden Kunst des Mittelalters, gezeigt an Propheten u. Aposteln. Berlin 1935: Triltsch u. Huther. (88 S.) 8°. (Halle, Phil. Diss.)

Napp, Adolf Ernst, Der Altar von Pergamon. Mit 32 Bildtaf. München: Bruckmann. (8 S., 16 Bl. Abb.) gr. 8°. 1.50 M., Lw. 2.80 M.

Novotný, Vladimír, Hundert Jahre Kunstverein für Böhmen (1835—1935). Eine hist. Skizze. Mit Anh.: Der Kunstverein im 20. Jh. Prag 1935. (52 S.) 8°.

Ossenberg, Heinrich, Kunst u. Künstler Westfalens. Aus: Werk u. Nachlaß des Dr. H. O., hrsg. v. Carl Louis. Münster i. W.: Aschendorff. (S. 1—48.)

Salis, Arnold von, Neue Darstellungen griechischer Sagen. 1. Kreta. Mit 2 Taf. u. 6 Textabb. (46 S.) Heidelberg: Carl Winter. gr. 8° = Sitzungsberichte d. Heidelberger Akad. d. Wissenschaften. Philos.-hist. Kl. Jg. 1935/36, Abh. 4. 2.80 M.

Sarre, Friedrich, Der Kiosk von Konia. Mit 18 Lichtdr.Taf. Berlin: Verl. f. Kunstwissenschaft. (56 S. mit Abb., 18 Taf.) 4°. Lw. 24 M.

Schaller, Heinrich, Die Welt des Barock. München: Reinhardt. (77 S.) gr. 8°. 3 M.

Strzygowski, Josef, Spuren indogermanischen Glaubens in der bildenden Kunst. Planmäßig vorgeführt. Mit 362 Abb. Heidelberg: Carl Winter. (XX, 496 S.) 4°. 29.50 M., Lw. 33 M.

Thon, Alfred, Fridericianische Schlösser. 10 farb. Taf. nach Aquarellen u. e. Einl. Mit 8 Holzschn. im Text von W. Vasilij Masjutin. Berlin: Klein. (13 S.) gr. 8°. 3.40 M.

Weidhaas, Hermann, Formenwandlungen in der russischen Baukunst. Halle: Akad. Verl. (108 S., 43 Taf.) gr. 8°. (Dresden, Te. H., Diss.) 5.20 M.

Zausmer, Otto, Lebendes, schaffendes Biedermeier. Wien: Wiener Urania. (124 S.) kl. 8° = Urania-Bücherei. Bd. 19. Hlw. 1 M., 2 S.

b) Baukunst.

Badertscher, Ernst, Beiträge zur Darstellung des Bauernhauses im Kanton Bern. Bern 1935: Schmid. (198 S. mit Abb., 32 S. Abb., 1 Kt.) 4°. (Zürich, Te. H., Diss.)

Bauer, Walter, Baugeschichte der Pauluskirche u. Magnuskirche zu Worms. Worms: Kranzbühler. (43 S., 4 Bl. Abb.) 8°. (Gießen, Phil. Diss. v. 10. März 1936.) Der Wormsgau, Beih. 3. 1 M.

Borchers, Carl, Karl Theodor Weigel, Goslar. Alte Wohnbauten und Sinnbilder. Die Entwicklung d. Bürgerhauses u. s. Schmuckformen u. d. nordisch-germ. Sinnbilder in d. Reichsbauernstadt. Goslar 1935: Blut u. Boden Verl. (64 S. mit Abb.) 4°. Lw. 3.90 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0418
gefördert durch die DFG

Bulling, Anneliese, Die chinesische Architektur von der Han-Zeit bis zum Ende der T'ang-Zeit. Lyon: Impr. Francosuisse. (58 S.) 4°. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Okt. 1936.)

Ehrle, Franz, S.J., u. Egger, Hermann, Der Vatikanische Palast in seiner Entwicklung bis zur Mitte des 15. Jhs. Roma 1935: Biblioteca Apostolica Vaticana. (147 S., 5 Taf.) 2°. Studi e documenti per la storia del Palazzo Apostolico Vaticano. Vol. 2.

Geyer, Albert, Geschichte des Schlosses zu Berlin. 2 Bde. Bd. 1. Die kurfürstl. Zeit bis zum Jahre 1698. Berlin: Deutscher Kunstverlag. (111 S. mit Abb.; 43 Bl. Abb., 3 Taf. in Leporello.) 2°. In 2 Bde. geb. Lw. 36 M.

Hardick, Else, Prämonstratenserbauten des 12. und 13. Jhs. im Rheinland. Ihr Verhältnis zu den französ. u. belgischen Vorstufen. Tongerloo: St. Norbertus Druckerei. (125 S., 5 Taf.) gr. 8°. Aus: Analecta Praemonstratensia. (Bonn, Phil. Diss.)

Jüttner, Werner, Ein Beitrag zur Geschichte der Bauhütte u. des Bauwesens im Mittelalter. Köln 1935: Welzel. (95 S.) gr. 8°. (Bonn. Phil. Diss. v. 1930.)

Kamphausen, Alfred, Schleswig-Holsteinische Baukunst, ihre Geschichte und ihre Art. Schleswig: Bergas. (77 S., 6 Bl. Abb.) 8° = Landschaft u. Volkstum in Schleswig-Holstein. H. 2. 2 M.

Karling, Sten, Narva. Eine baugeschichtl. Untersuchung. Stockholm: Wahlström & Widstrand. (384 S. mit Abb., mehr. Pl.) 4° = Archäologische Monographien, hrsg. v. d. Kungl. Vitterhets Historie och Antikvitets Akademien, Stockholm. 25. 15 Kr.

Körte, Werner, Der Palazzo Zuccari in Rom, sein Freskenschmuck u. seine Geschichte. Leipzig: Keller. (96 S. mit Abb., 45 Taf.) 2° = Römische Forschungen d. Bibliotheca Hertziana. Bd. 12. Lw. 40 M.

Krencker, Daniel, u. Schede, Martin, Der Tempel in Ankara, unter Mitarb. von Oskar Heck. Archäologisches Institut d. Deutschen Reiches. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (61 S. mit Abb., 47 Taf.) 4° = Denkmäler antiker Architektur. Bd. 3. Lw. 54 M.

Leitl, Alfons, Von der Architektur zum Bauen. Berlin: Metzner. (66 S., 8 Bl. Abb.) gr. 8°. 4.20 M.

March, Werner, Bauwerk Reichssportfeld. Aufnahmen: Charlotte Rohrbach. Berlin: Deutscher Kunstverlag. (43 S. mit Abb., 36 Bl. Abb.) 4°. Lw. 6.75 M.

Märksch, Alfons, Mittelalterliche Backsteinkirchen in Schlesien. Versuch einer stilkrit. Gruppierung. Breslau: Nischkowsky. (VIII, 53 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss. v. 11. Febr. 1936.)

Martiny, Günter, Die Gegensätze im babylonischen und assyrischen Tempelbau. Leipzig: F. A. Brockhaus. (37 S. mit Abb., 2 Taf.) gr. 8° = Abhandlungen für d. Kunde d. Morgenlandes. 21, 3. 2.10 M.

Noack, Ferdinand, Baugeschichtliche Untersuchungen am Stadtrand von Pompeji. Begonnen v. Ferdinand Noack, fortgef. u. veröff. v. Karl Lehmann-Hartleben. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (XII, 243 S. mit Abb., 56 Taf., 1 Bl.) 4° = Denkmäler antiker Architektur, Bd. 2. Lw. 60 M.

Oncken, Alste, Friedrich Gilly, 1772—1800. Berlin 1935: Dt. Verein f. Kunstwissenschaft. (143 S., 96 S. Abb.) 2°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1934.) Forschungen zur dt. Kunstgesch., Bd. 5.

Pröll, Franz Xaver, Kirchenbauten Balthasar Neumanns. Stilkritische Skizze nach den Plänen der Sammlung Eckert im Fränk. Luitpoldmuseum Würzburg. o. O. Maschinenschr. (48 S.) 4°. (Würzburg, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0419
gefördert durch die DFG

Schmidt, Friedrich, u. Deuerlein, Ernst, Die höfischen Barockbauten zu Christian-Erlang. Mit 8 Taf. Erlangen: Palm & Enke. (VIII, 61 S.) gr. 8° = Beiträge zur fränk. Kunstgeschichte. N.F. Bd. 7. 3.50 M.

Schütz, Alfred R., Der Typus des hellenistisch-ägyptischen Hauses im Anschluß an Baubeschreibungen griechischer Papyrusurkunden. Würzburg: Triltsch. (76 S.) 8°. (Gießen, Phil. Diss.) 2.50 M.

Sievers, Johannes, Karl Friedrich Schinkel. Das Palais des Prinzen August von Preußen. Berlin: Dt. Kunstverlag. (20 S. mit Abb.) 4°.

Thurm, Sigrid, Norddeutscher Backsteinbau. Got. Backsteinhallenkirchen mit dreiapsidialem Chorschluß. Berlin 1935. Forschungen zur dt. Kunstgeschichte, Bd. 4. (97 S. mit Abb., 46 Taf.) 2°. (Berlin, Phil. Diss.) Lw. 20 M.

Tröller, Walter, Die Zisterzienserkirche in Marienfeld in Westfalen. Würzburg: Triltsch. (48 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.) 2.50 M.

Tschubinaschwili, Georg, Georgische Baukunst. Bd. 2. Die Kirche in Zromi und ihr Mosaik. (132 S. mit Abb., 66 S. Abb.) Tiflis, Museum der Bildenden Künste Metech, 1934. 4°.

Tunk, Walter, Der deutsche Haubenturm. (Teildr.) Breslau 1935. (46 S.) 8°. (Breslau, Phil. Diss.)

Wehner, Eduard Lyonel, Aus meiner Aufsatzmappe über Baukunst 1914—1934. Bekenntnisse eines Unentwegten. Düsseldorf: Industrie-Verlag. (8 S. mit Abb.) 4°.

Weidhaas, Einiges Grundsätzliche zur Formwandlung in der russischen Baukunst. Halle: Klinz. (108 S., 43 Taf.) gr. 8°. (Dresden, Te. H., Diss.) Im Buchh. Halle: Akad. Verl., u. d. T.: Formenwandlungen in d. russ. Baukunst.

Wiesenhütter, Alfred, Protestantischer Kirchenbau des deutschen Ostens in Geschichte und Gegenwart. Mit 189 Abb. Leipzig: E. A. Seemann. (224 S.) 4° = Kunstdenkmäler d. Protestantismus. Lw. 8.50 M.

c) Werkkunst.

Albiker, Carl, Die Meißner Porzellantiere im 18. Jh. Berlin 1935. Forschungen zur dt. Kunstgesch., Bd. 10. (VII, 125 S., LXXXVIII S. Abb.) 2°. Lw. 20 M.

Butschkow, Heinrich, Die bandkeramischen Stilarten Mitteldeutschlands. Halle 1935: Gebauer-Schwetschke. (218 S., 91 Taf.) gr. 8°. Jahresschrift f. d. Vorgesch. der sächsisch-thüringischen Länder. Bd. 23. (Halle, Phil. Diss.)

Hülle, Werner, Wikinger als Goldschmiede. In: Germanenerbe, Jg. 1, S. 11—16.

Kukahn, Erich, Der griechische Helm. Tl. 1: Frühgeschichte. Tl. 2: Formgesch. des korinthischen Helmes. Marburg-Lahn: Bauer. (VI, 108 S., 8 Taf.) gr. 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

Loehr, Max, Beiträge zur Chronologie der älteren chinesischen Bronzen. Mit 5 Taf. Berlin u. Lpz.: de Gruyter. (41 S.) 4°. (München, Phil. Diss. v. 29. Aug. 1936.) Auch in: Ostasiatische Zeitschr. N.F. 12, H. 1 u. 2.

Lützeler, Heinrich, Vom Sinn der spätmittelalterlichen Schnitzaltäre. In: Hochland, 33. Jg., 2. Bd., H. 12, S. 537—551.

Nonn, Konrad, Baukunst und Mode — das Kunsthandwerk der Vorkriegszeit. In: Deutsche Technik, 4. Jg., H. 10, S. 485—488.

Pischel, Barbara, Die thüringische Glasbläserei. Eine volkskundl. Untersuchg. über Gesch. u. Wesen e. thür. Volkskunst. Weimar: Reipert. (102 S. mit Kt.-Skizzen.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 18. Juni 1936.)

Rieth, Adolf, Töpferkunst der Hallstattzeit auf der Schwäbischen Alb. In: Germanenerbe, 1. Jg., S. 253—258.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0420
gefördert durch die DFG

Rothert, Liebetraut, Die Mittlere Steinzeit in Schlesien. Die Feuersteingeräte u. ihre Einordnung. Mannus-Bücherei, Bd. 55. Leipzig: Verlag Curt Kabitzsch. (101 S., 26 Taf.) 9 M., geb. 10.40 M.

6. Bildkunst.

a) Plastik.

Beck, Alfons Clemens Maria, Genien u. Nixen als Engel in der altchristlichen Kunst. Düsseldorf: Nolte. (51 S., 1 Taf.) 8°. (Gießen, Phil. Diss. v. 18. Aug. 1936.)

Buschor, Ernst, Die Plastik der Griechen. Mit 100 Abb. Berlin: Rembrandt-Verl. (123 S.) 4°. 4.50 M., Lw. 6.50 M.

Dörken, Eugen, Geschichte des französischen Michelangelobildes von der Renaissance bis zu Rodin. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (V, 175 S.) gr. 8° = Arbeiten zur romanischen Philologie. Nr. 40. (Bonn, Phil. Diss.) 4 M.

Dornseiff, Franz, Der sogenannte Apollon von Olympia. Greifswald: Dallmeyer. (18 S. mit 1 Abb.) gr. 8° = Greifswalder Beiträge zur Literatur- u. Stilforschg. Beih. 1. 1 M.

Feubel, Renate, Die attischen Nymphenreliefs u. ihre Vorbilder. Heidelberg 1935: Lippl. (XXIII, 82 S., 3 Taf.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Flake, Otto, Schön-Bärbel von Ottenheim. In: Die Neue Rundschau, 47. Jg. der Freien Bühne, H. 10, S. 1048—1070.

Giesau, Hermann, Die Meißner Bildwerke. Ein Beitr. zur Kunst d. Naumburger Meisters. Mit 64 Abb. Burg: Hopfer. (69 S., 11 Bl.) 4° = Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 4. 6.50 M., Lw. 8.50 M., Hperg. 10.50 M.

Grisebach, August, Römische Porträtbüsten der Gegenreformation. Leipzig: Keller. (174 S. mit Abb.) 4° = Römische Forschungen d. Bibliotheca Hertziana, Bd. 13. 22 M., Lw. 24 M.

Hampe, Roland, Frühe griechische Sagenbilder in Böotien. Athen: Deutsches Archäol. Institut. (111 S. mit Abb., 42 S. Abb.) 4°. (München, Phil. Diss.) 8 M., geb. 11 M.

Hanfmann, Georg, Altetruskische Plastik. 1. Die menschliche Gestalt in der Rundplastik bis zum Ausgang der orientalisierenden Kunst. Würzburg: Triltsch. (XII, 124 S. mit Abb.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Okt. 1936.)

Hauptmann, Moritz, Der Tondo. Ursprung, Bedeutung u. Geschichte des ital. Rundbildes in Relief und Malerei. Frankfurt a. M.: Klostermann. (319 S., 32 S. Abb.) 4°. 18.50 M.

Hessig, Edith, Die Kunst des Meisters E. S. und die Plastik der Spätgotik. Berlin 1935. Forschungen zur dt. Kunstgeschichte, Bd. 1. (IX, 148 S. mit Abb., 102 S. Abb.) 2°. Lw. 20 M.

Hoff, August, Wilhelm Lehmbruck. Seine Sendung u. sein Werk. Mit 90 Abb. Bln.: Rembrandt-Verl. (119 S.) 4° = Die Zeichner d. Volkes. 4.80 M., Lw. 6.50 M.

Kähler, Heinz, Zwei Sockel eines Triumphbogens im Boboligarten zu Florenz. Mit 6 Taf. u. 20 Textabb. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. (42, 9 S.) 4° = Winckelmannsprogramm d. Archäol. Ges. zu Berlin. 96. 10 M.

Kautzsch, Rudolf, Kapitellstudien. Beiträge zu e. Geschichte d. spätantiken Kapitells im Osten vom 4. bis ins 7. Jh. Mit 52 Taf. u. 8 Abb. Berlin, Leipzig: de Gruyter. (VIII, 267 S.) 4° = Studien zur spätantiken Kunstgesch. 9. Lw. 64 M.

Koch, Walther, Das mittelalterliche Domgestühl zu Magdeburg. Dresden: Dittert. (132 S., 16 Taf.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss.) 3.60 M.

Licht, Eva, Ottonische u. frühromanische Kapitelle in Deutschland. Stuttgart-N. 1935: Bohland. (163 S., 5 Taf.) 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0421
gefördert durch die DFG

Lippold, Georg, Die Skulpturen des Vaticanischen Museums. Archäol. Inst. d. Deutschen Reiches. Bd. 3, 1. Sala delle Muse. Sala Rotonda. Sala a Croce Greca. Text. Tafeln. Berlin u. Leipzig: de Gruyter. gr. 8° u. 4°..(Text VII, 220 S. gr. 8°, geh. — Tafeln: 77 Taf. 4°. Lw.) Geh. u. Lw. 45 M.

Müller, Carl Theodor, Mittelalterliche Plastik Tirols. Von der Frühzeit bis zur Zeit Michael Pachers. Bln. 1935. Forschungen zur dt. Kunstgesch., Bd. 6. (158 S., 140 S. Abb.) 4°. (München, Phil. Diss. v. 9. Jan. 1936.) Lw. 20 M.

Oettinger, Karl, Lorenz Luchsperger. Der Meister der Wiener Neustädter Domapostel. Berlin 1935. Forschungen zur dt. Kunstgeschichte, Bd. 12. (72 S., 54 S. Abb.) 4°. Lw. 10 M.

Opitz, Josef, Die Plastik in Böhmen zur Zeit der Luxemburger. 2 Teile, T. 1. Prag: Jan Štenc. (154 S. mit Abb., 100 S. Abb.) 4°. Geb. 150 Kč.

Pretzell, Lothar, Salzburger Barockplastik. Entwicklungsgeschichte der Salzburger Plastik vom Anfang des 17. bis zum Ende des 18. Jhs. Berlin 1935. Forschungen zur dt. Kunstgeschichte, Bd. 8. (109 S., 64 Taf., 1 Kt.) 4°. (München, Phil. Diss.) Lw. 20 M.

Schäfer, Heinrich, Das altägyptische Bildnis. Glückstadt, Hamburg, New York: Augustin. (46 S., 23 Bl. Abb.) gr. 8° = Leipziger ägyptol. Studien, H. 5. 7.20 M.

Schimmelfennig von der Oye, Marta, Skulptur u. Stukkatur des Rokokos in Hohenzollern. Berlin: Elsner. (87 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 18. Juni 1936.)

Schneider-Lengyel, Ilse, Griechische Terrakotten. Text u. Aufnahmen. Mit 100 Bildern. München: Bruckmann. (31 S., 40 Bl. Abb.) gr. 8°. 5.80 M.

Schüller, Sepp, Marienbilder aus aller Welt. Christliche Kunst aus Afrika, Südamerika, Indien, Java, Indochina, China u. Japan. Kevelaer: Butzon & Bercker. (XVI S., 52 S. mit Abb.) 8°. 2 M.

Snijder, Geerto Aeilko Sebo, Kretische Kunst. Versuch e. Deutg. Berlin: Mann. (174 S., 32 Taf.) 4°. Lw. 39 M.

Solms-Laubach, Ernstotto, Graf zu, Bärbel von Ottenheim. Frankfurt a. M.: Diesterweg. (32 S. mit Abb., 5 Bl. Abb.) 4° = Jahresgabe d. Wissenschaftl. Inst. d. Elsaß-Lothringer im Reich an d. Univ. Frankfurt. 1.50 M.

Suhle, Arthur, Die deutschen Münzen des Mittelalters. Mit 271 Abb. Berlin: Verl. f. Kunstwissenschaft. (164 S.) 8° = Handbücher d. Staatl. Museen in Berlin. 2.50 M.

Willrich, Hugo, Perikles. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht. (309 S.) gr. 8°. 10 M., Lw. 12 M.

b) Malerei.

Bindschedler, Leonie, Pietro Chiesa. Basel: Schwabe. (30 S. mit Abb., 50 Taf.) gr. 8°. Lw. 6.40 Fr.

Blum, Ilse, Andrea Mantegna u. die Antike. Straßburg: Heitz u. Cie. (124 S.) gr. 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 11. Dez. 1935.) Sammlung Heitz. Reihe 3. Bd. 8. 8 M.

Brinkmann, Heinrich, Die Darstellung des Apostels Petrus. Ikonograph. Studien zur dt. Malerei u. Graphik vom ausgehenden Mittelalter bis zur Renaissance. Düsseldorf: Nolte. (51 S.) gr. 8°. (Erlangen, Phil. Diss.) 2.80 M.

Buchner, Heinrich, Hinterglasmalerei in der Böhmerwaldlandschaft u. in Südbayern. Beiträge zur Geschichte einer alten Hauskunst. München, Neuer Filser-Verlag. (X, 119 S., 4°, 24 S. Abb. gr. 8°.) (München, Phil. Diss. v. 27. Juli 1936.) 4.80 M.

Burkard, Heinrich, Die Kunst der Glasmalerei. Oberreifenberg i. T.: K. Beuth. (68 S., mehr. Taf.) 8°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0422
gefördert durch die DFG

Busse, Hermann Eris, Hans Thoma. Leben u. Werk. Mit 100 Abb. Berlin: Rembrandt-Verl. (119 S.) 4° = Die Zeichner des Volkes. 10. 4.50 M., Hlw. 6 M., Lw. 6.50 M.

Deusch, Werner Richard, Deutsche Malerei des fünfzehnten Jahrhunderts. Die Malerei d. Spätgotik. Berlin: K. Wolff. (31 S., 104 Taf.) 4° = Geschichte der Malerei. 6. Lw. 12.50 M., Hldr. 16.50 M.

Die großen Deutschen im Bild. Hrsg. v. Alfred Hentzen u. Niels v. Holst. Mit 460 Abb. Berlin: Propyläen-Verl. (487 S.) gr. 8°. 8 M., Lw. 10 M.

Erdmann, Lothar, Franz Marc. In: Das Deutsche Wort, der Literar. Welt N. F., 12. Jg., H. 10, S. 506—509.

Fritzsche, Hellmuth Allwill, Bernardo Belotto genannt Canaletto. Burg: Hopfer. (XII, 230 S. mit Abb., 41 Bl. Abb.) 4° = Beiträge zur Kunstgeschichte, Bd. 3. (Halle, Phil. Diss.) 22 M., Lw. 24 M.

Goering, Max, Italienische Malerei des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts. Mit e. Vorw. von Giuseppe Fiocco. Berlin: K. Wolff. (31 S., 104 Taf.) 4°. Lw. 12.50 M., Hldr. 16.50 M.

Goern, Hermann, Das Familienbildnis im Abendlande. 1. Vorstufen im Mittelalter. Teildr. Halle: Klinz. (45 S.) 8°. (Halle, Phil. Diss.)

Grosse, Rolph, Niederländische Malerei des siebzehnten Jahrhunderts. Berlin: K. Wolff. (32 S., 104 Taf.) 4°. Lw. 12.50 M.

Hermann, Herbert, Untersuchungen über die Landschaftsgemälde des Peter Paul Rubens. Stuttgart: Paulinenpflege. (88 S., 8 Taf.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Okt. 1936.)

Hoff, Ursula, Rembrandt u. England. Quakenbrück 1935: Kleinert. (61 S.) 8°. (Hamburg, Phil. Diss.)

Kerber, Ottmar, Rogier van der Weyden u. die Anfänge der neuzeitlichen Tafelmalerei. Kallmünz: Lassleben. (VI, 105 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 4. Febr. 1936.)

Kitzinger, Ernst, Römische Malerei vom Beginn des 7. bis zur Mitte des 8. Jhs. München: Warth. (61 S.) gr. 8°. (München, Phil. Diss. v. 23. Mai 1936.)

Krönig, Wolfgang, Der italienische Einfluß in der flämischen Malerei im ersten Drittel des 16. Jhs. Beiträge zum Beginn der Renaissance in der Malerei der Niederlande. Würzburg: Triltsch. (VII, 147 S., 16 Taf.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Okt. 1936.) 4 M.

Leonhardi, Klaus, Die romantische Landschaftsmalerei Caspar David Friedrichs. Würzburg: Mayr. (56 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 28. Okt. 1936.)

Lessing, Maria, Die Anghiari-Schlacht des Leonardo da Vinci. Vorschläge zur Rekonstruktion. Quakenbrück 1935: Kleinert. (X, 79 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

Linfert, Carl, Die wenigen Habseligkeiten. Beim Betrachten neuer Landschaftsbilder. In: Die Neue Rundschau. 47. Jg. der Freien Bühne, H. 7, S. 734—749.

Most, Karl, Rasse und Kunst bei Runge, Friedrich, Kersting, drei Malern der Romantik. In: Rasse. Monatsschrift der nordischen Bewegung. 3. Jg., 1. H., S. 9—13.

Oprescu, George, Die Malerei Rumäniens seit 1900. Jena u. Leipzig: Gronau. (21 S.) 8° = Vom Leben u. Wirken der Romanen. 2, H. 9. —.60 M.

Priebsch-Closs, Hanna, Magie und Naturgefühl in der Malerei von Grünewald, Baldung Grien, Lukas Cranach und Altdorfer. Bonn: Röhrscheidt. (48 S., 23 Taf.) gr. 8°. 2.75 M.

Richter, Ruth, Zur Entwicklung des Porträtstils in der deutschen Malerei von

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0423
gefördert durch die DFG

1830 bis 1880. Heidelberg: Winter. (54 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 2. Sept. 1936.)

Rothert, Liebetraut, Wilhelm Petersen ein Gestalter deutscher Vorzeit. In: Germanenerbe, 1. Jahrg., S. 218—220.

Schardt, Alois J., Franz Marc. Berlin: Rembrandt-Verl. (176 S. mit 115 Abb.) 4°. 5.80 M., Lw. 7.80 M.

Schmid, Heinrich Alfred, Die Wandgemälde im Festsaal des Klosters St. Georgen in Stein am Rhein aus den Jahren 1515/16. Mit 62 Bildern. Frauenfeld: Huber. (72, XXVIII S.) gr. 8°. 4 M., 5 Fr.

Schneider, Arthur von, Badische Malerei des 19. Jhdts. Berlin 1935, Forschungen z. dt. Kunstgeschichte, Bd. 11. (125 S., 79 S. Abb., 1 Taf.) 2°. Lw. 20 M.

Stange, Alfred, Deutsche Malerei der Gotik. Bd. 2. Die Zeit von 1350 bis 1400. Berlin: Deutscher Kunstverl. (VII, 215 S., 88 Bl. Abb.) 4°. Lw. 38 M.

Urzidil, Johannes, Zeitgenössische Maler der Tschechen. Preßburg: Forum. (37 S. mit Abb. 17,5 × 24 cm.) 1.80 Kč.

Vriesen, Gustav, Die Innenraumbilder Georg Friedrich Kerstings. Berlin 1935. Forschungen zur dt. Kunstgeschichte, Bd. 16. (43 S., 21 Taf.) 4°. (München, Phil. Diss. v. 21. Jan. 1936.) Lw. 10 M.

Waetzoldt, Wilhelm, Dürer und seine Zeit. Große ill. Phaidon-Ausg. Wien: Phaidon-Verl. (592 S. mit Abb., 8 Taf.) 4°. Lw. 4.80 M.

Waetzoldt, Wilhelm, Dürers Ritter, Tod und Teufel. Berlin: Stilke. (23 S., 1 Abb.) 8° = Preußische Jahrbücher. Schriftenreihe. 33. 1.20 M.

Wassermann, Gertrud, Masaccio und Masolino. Probleme e. Zeitenwende und ihre schöpfer. Gestaltg. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (89 S., 16 Taf. in Tiefdr.) 4° = Zur Kunstgeschichte d. Auslandes, H. 134. 10 M.

Weihrauch, Hans Robert, Studien zum bildnerischen Werke des Jacopo Sansovino. Straßburg 1935: Heitz u. Cie. (107 S.) 4°. (Frankfurt, Phil. Diss.) Im Buchh. als: Zur Kunstgesch. des Auslandes, Nr. 135. 14 M.

Weiß, Elisabeth, Franz Marc. Ein Versuch zur Deutung expressionistischer Stilphänomene u. ihrer Voraussetzungen. Darmstadt 1933 (Ausg. 1936): Studentenwerk. (96 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Wiegand, Eberhard, Die böhmischen Gnadenbilder. Würzburg: Mayr. (56 S., 2 Taf.) 8°. (Göttingen, Phil. Diss. v. 1934.)

Yashiro, Yukio, Einführung in die japanische Malerei. Tokio: Japan.-dt. Kultur-Institut 1935. (IV, 55 S., 5 Bl. Abb.) 8°. Japan.-deutscher Geistesaustausch, H. 6.

Zendralli, Arnoldo Marcelliano, Augusto Giacometti. Zürich u. Leipzig: Orell Füssli Verl. (161 S., 43 Abb. u. 1 Taf.) 8°. Hlw. 7.60 M.

Ziersch, Walther, Ludwig Thoma und die Münchner Stadt. Mit 9 ganzseitigen Orig.-Zeichn. von Eduard Thöny sowie e. Hs. von Ludwig Thoma. Gauting vor München: Bavaria-Verl. (X, 139 S.) 8°. Pp. 3.50 M.

c) Graphik.

Bacher, Henri, Die Exlibris Henri Bachers. Mit e. Einf. v. Alfred Pfleger. Straßburg: Elsaß-Lothring. Wissenschaftl. Ges. (IX, 201 S. mit Abb.) gr. 8° = Schriften d. Elsaß-Lothring. Wissenschaftl. Ges. 50 Fr.

Wiener Beiträge zur Kunst- und Kulturgeschichte Asiens. Jahrb. d. Vereines der Freunde asiat. Kunst u. Kultur in Wien. Schriftl.: Dr. Melanie Stiassny. Bd. 10: Stud. zur islamischen Buchkunst. Wien: Krystall-Verl. (72 S., mehr. Taf.) 4°. 10 M.

Benz, Richard, Geist, Schrift und Bild im Buch des 15. Jahrhunderts. Hamburg:

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0424
gefördert durch die DFG

Gesellschaft d. Bücherfreunde. (36 S. mit 17 Abb., 1 Taf.) 4° = Hamburger Beiträge zur Buchkunde. 1. Pp. 6 M.

Bitterlich, Roswitha, Schwarz-Weiß-Kunst. Innsbruck, Leipzig: Rauch. (143 S. mit Abb.) 4°. 6 M., Lw. 7.70 M.

Chastinet, Ludwig, Zeichnung u. Graphik des deutschen Impressionismus und Expressionismus. Im Zeitraum von etwa 1910—1920. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (53 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 9. Juni 1936.)

Ehrenstein, Theodor, Das Alte Testament in der Graphik. The old Testament in graphic art. L'ancien Testament dans l'art graphique. Reprodukt. v. Holzschn., Kupferst., Rad., Lithogr. Etwa 10 Lieferungen, Lfg. 1. Wien: Kunstverl. Albert Kende. (VIII S., 40 S. Abb., 4 Taf.) 4°. 3 M., 6 S.

14. Internationaler Kunstgeschichtlicher Kongreß 1936. Universitätsbibliothek Basel. Ausstellung: Die Bedeutung Basels für die Buchkunst. Katalog. Basel: Schwabe. (32 S.) 8°.

Jacobi, Heinrich, Wilhelm Theiry als Homburger Hofzeichenmeister u. Revolutionär. Jena: Frommann. (23 S., 1 Taf., 1 Bl. Abb.) gr. 8°. Aus: Festschrift zum 75. Geburtstag von Dr. B. Rein-Rudolstadt.

Kästner, Erhart, Scherenschnitt-Illustration. Dresden: Jeß. (32 S., 1 Taf., 21 Ill. im Text.) gr. 8°. Hlw. 2 M.

Kramer, Wolfgang, Das graphische Werk von Wilhelm Busch. o. O. (51 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Polnische Kunst der Gegenwart. Graphik, Volksholzschnitte, Textilien, Kleinplastik. Hamburg: Kunstverein. (61 S., 8 Bl. Abb.) 8°.

Rümann, Arthur, Verzeichnis der Graphik von Max Slevogt in Büchern und Mappenwerken. Hamburg: Gesellschaft d. Bücherfreunde. (47 S., 10 Tafel- u. 34 Textb.) 4° = Hamburger Beiträge zur Buchkunde. 2. In 300 Ex., Pp. 12 M.

Schahl, Adolf, Geschichte der Bilderbibel von Julius Schnorr von Carolsfeld. Leipzig: Gebr. Gerhardt. (152 S.) gr. 8°. (Leipzig, Phil. Diss.)

Schramm, Albert, Die Arche Noah in den Inkunabeldrucken. (6 S. mit Abb.) gr. 8°. Aus: Maso Finiguerra, Fasc. 1.

Schuster, Marianne, Johann Esaias Nilson. Ein Kupferstecher des süddeutschen Rokoko 1721—1788. München: Neuer Filser-Verlag. (XII, 285 S., XVI Taf.) gr. 8°. (München, Phil. Diss. v. 1. Juli 1936.) 9.60 M.

Swarzenski, Hanns, Die lateinischen illuminierten Handschriften des 13. Jahrhunderts in den Ländern an Rhein, Main und Donau. Bd. 1, 2. Berlin: Deutscher Verein f. Kunstwiss. 45,5 × 33 cm = Die dt. Buchmalerei d. 13. Jh. = Denkmäler dt. Kunst. (1.: Textbd. 188 S., 8 Taf. 2.: Tafelbd. 202 S. Abb.) Hperg. 88 M.

Wallrath, Rolf, Nordische Zeichenkunst. Versuche e. Deutung ihrer Gestalt- u. Ausdruckskräfte. Würzburg: Triltsch. (72 S., 15 Bl. Abb.) gr. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 1935.) 3.60 M.

Wegner, Richard Nikolaus, Deutsche Kupferstiche in Farben. Darmstadt 1935: Jahresgabe der Ges. Hess. Bücherfreunde, 18. (41 S., mehr. Taf.) 8°. In 325 Ex., nur für Mitglieder.

English Woodcuts of the fifteenth century. Text by Campbell Dodgson. Straßburg: J. H. Ed. Heitz. (10 S., 23 Taf.) 2° = Einblattdrucke d. 15. Jh., Bd. 88. 50 M.

7. Die geistige und soziale Funktion der Kunst.

a) Geistiger Gehalt.

Abendroth, Walter, Opernideale der Rassen u. Völker. In: Die Musik, 28. Jg., März-Heft, S. 417—425.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0425
gefördert durch die DFG

Adrian, Karl, u. Schmidt, Leopold, Geistliches Volksschauspiel im Lande Salzburg. Salzburg, Leipzig: Pustet. (344 S., 12 Taf.) 8° = Texte u. Arbeiten zur relig. Volkskunde, Bd. 2. 7.80 M., 13 S., Lw. 9 M., 15 S.

Alt, Michael, Deutsche Art in der Musik. Leipzig: Eichblatt. (44 S.) 8° = Bildung u. Nation, 63/65. —.60 M.

Balet, Leo, Die Verbürgerlichung der deutschen Kunst, Literatur und Musik im 18. Jahrhundert. In Arbeitsgemeinschaft mit Dr. E. Gerhard. Leipzig, Straßburg, Zürich: Heitz & Cie. (508 S.) gr. 8° = Sammlung musikwiss. Abhandlgn., Bd. 18. 12.50 M., 75 Fr.

Baumstark, Theodor, Die Dichtung des Grafen Moritz v. Strachwitz. Eine Wertung im Lichte nationalsoz. Geisteshaltung. Gladbeck i. W. 1935: Theben. (107 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.)

Beyer, Paul, Der nordische Anteil an der deutschen Musik. In: Die Musik, 28. Jg., April-H., S. 508—511.

Emmel, Felix, Theater aus deutschem Wesen. Berlin: Stilke. (108 S. mit Abb., 10 Taf.) 8° = Schriftenreihe d. Preuß. Jahrbücher, H. 38. 4.80 M.

Ephraim, Charlotte, Wandel des Griechenbildes im achtzehnten Jahrhundert. Winckelmann, Lessing, Herder. Bern, Leipzig: Haupt. (VIII, 171 S.) gr. 8° = Sprache u. Dichtg., H. 61. 4.80 M.

Fehr, Hans, Die Dichtung im Recht. Bern: Francke. (327 S., 16 Kunstdr.-Taf.) 4° = Fehr: Kunst u. Recht, Bd. 3. Lw. 12 M., 20 Fr.

Frobenius, Volkmar, Die Behandlung von Technik u. Industrie in der deutschen Dichtung von Goethe bis zur Gegenwart. Brinkum-Bremen 1935: Hillje. (221 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Galinsky, Hans, Die Familie im Drama von Thomas Heywood. Eine Studie zur dichterischen Entwicklung des engl. Gemeinschaftsgefühls. Breslau: Priebatsch's Buchh. (XVII, 134 S.) gr. 8° = Sprache u. Kultur d. german. u. roman. Völker. A, Bd. 22. 4 M.

Gartzen, Wilhelm, Das Wesen u. die Entwicklung der kämpferischen Freundschaft in der Dichtung des 18. Jhs. Wuppertal-Elberfeld 1935: Pfriem. (95 S.) 8°. (Köln, Phil. Diss.)

Gerber, Rudolf, Heinrich Schütz u. die Gegenwart. In: Neue Jahrbücher für Wissenschaft u. Jugendbildung, 12. Jg., S. 150—164.

Goetz, Leopold Karl, Volkslied und Volksleben der Kroaten und Serben. Bd. 1: Die Liebe. Heidelberg: Carl Winter. (XII, 226 S.) 8° = Slavica, 12. 7.50 M., Lw. 9 M.

Grützmacher, Richard H., Goethes Faust. Ein dt. Mythus. T. 1, 2. Berlin: Stilke. (Je 94 S.) 8° = Preußische Jahrbücher. Schriftenreihe. 34. 35. Je 3.50 M.

Haag, Hiltrud, Der Gestaltwandel der Kupplerin in der französischen Literatur des 16. u. 17. Jahrhunderts. Marburg: Ebel. (75 S.) gr. 8° = Marburger Beiträge zur roman. Philologie, H. 22. 3 M.

Hasse, Karl, Zur Neugestaltung unseres Musiklebens im neuen Deutschland. 3/4. = Von dt. Kirchenmusik. Ausgew. Reden u. Aufs. Regensburg: Bosse. (205 S.) 8°.

Heuser, Adolf, Die Erlösergestalt in der belletristischen Literatur seit 1890 als Deuterin der Zeit. Teildr. Würzburg 1935: Triltsch. (S. 79—129.) gr. 8°. (Bonn, kath.-theol. Diss.) Im Buchh. vollständig Bonn: Haustein, als: Grenzfragen zw. Theol. u. Phil., 3.

Hollerbach, Eduard, Über Rasse u. Geschichte in ihrer Wiederspiegelung in einer Leitgestalt der bildenden Kunst. Köln: Schroeder. (55 S.) 8°. (Köln, Phil.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0426
gefördert durch die DFG

Diss.) Im Buchh. erweitert u. d. T.: Leitgestalten der Volkskunst im indogerman. Bereich. Einleitende Untersuchung mit 30 Abb. (63 S., 2 Bl. Abb.) 2 M.

Ihlenfeld, Kurt, Dichtung und Sitte. Zur Frage der „Christlichen Dichtung". In: Eckart. Dichtung, Volkstum, Glaube. 12. Jahrg., 12. H., S. 505—514.

Kelber, Wilhelm, Christusbilder als Zeugen religiöser Entwicklungen. Stuttgart: Verl. Urachhaus. (26 S., 39 gez. Taf.) gr. 8°. 4.20 M.

Kluckhohn, Paul, Deutsche Vergangenheit und deutscher Staat. Leipzig: Reclam. (305 S., 1 Taf.) 8° = Deutsche Literatur. Reihe Romantik, Bd. 10. 7.50 M., Lw. 9 M., Hldr. 15 M.

Knorr, Friedrich, Die mittelhochdeutsche Dichtung und die Gegenwart. In: Die Neue Literatur, 37. Jg., S. 446—458.

Köberle, Adolf, Bach, Beethoven, Bruckner als Symbolgestalten des Glaubens. Eine frömmigkeitsgeschichtl. Deutg. Berlin: Furche-Verl. (62 S.) 8°. Lw. 2 M.

Koch, Heinz, John Lydgates Troy Book. Der Eindruck der bürgerlichen Weltanschauung im höfischen Versroman. Berlin: Funk. (85 S.) 8°. (Berlin, Phil. Diss. v. 6. Mai 1936.)

Kühlhorn, Walther, Dichtung u. Tendenz. In: Zeitschrift für Ästhetik u. allg. Kunstwissenschaft, 30. Jg., S. 182—187.

Kuhn, Alfred, Die polnische Kunst u. die polnische Nationalidee. In: Stimmen der Zeit. 130. Bd., S. 100—107.

Lebensräume der Kunst. Eine Studienfolge, hrsg. v. Martin Wackernagel. H. 1. 4 Aufsätze über geschichtl. u. gegenwärt. Faktoren d. Kunstlebens. Wattenscheid: Busch. (52 S.) gr. 8°. 1.50 M.

Lehmann, Friedrich R., Peter Paul Rubens. Menschen u. Mächte d. Barock. Ein Zeitbild. Stuttgart, Berlin, Leipzig: Union. (322 S., mit 12 Einschalttaf. nach Orig. von Rubens.) 8°. Lw. 6.50 M.

Lützeler, Heinrich, Die christliche Kunst Deutschlands. Mit 141 Abb. Bonn: Buchgemeinde. (277 S., 41 Bl. Abb.) gr. 8°. Belehrende Schriftenreihe. Bd. 12.

Lutz, Günther, Das Gemeinschaftserlebnis in der Kriegsliteratur. Greifswald: Adler. (131 S.) gr. 8°. (Greifswald, Phil. Diss.)

Mahler, Elsa, Die russische Totenklage, ihre rituelle und dichterische Deutung mit bes. Berücks. d. großruss. Nordens. Leipzig: Harrassowitz. (IX, 698 S.) gr. 8° = Veröffentlichungen d. Slav. Inst. an d. Friedrich-Wilhelms-Univ. Berlin. 15. 20 M.

Mewaldt, Johannes, Der Kampf des Dichters Lukrez gegen die Religion. Wien: Höfels. (24 S.) gr. 8°. 1.20 M.

Michel, Wilhelm, Hölderlins Götter. Ein Beitrag zum Thema Glaube u. Dichtung. In: Eckart, Dichtung, Volkstum, Glaube. 12. Jg., 2. H., S. 49—58.

Mönch, Walter, Die italienische Platonrenaissance und ihre Bedeutung für Frankreichs Literatur- und Geistesgeschichte (1450—1550). Berlin: Ebering. (XXIV, 399 S.) gr. 8° = Denkform u. Jugendreihe. Nr. 17 = Romanische Studien. H. 40. 16 M.

Münch, Jette, Die sozialen Anschauungen des Hans Sachs in seinen Fastnachtsspielen. Erlangen: Krahl. (IX, 119 S.) 8°. (Erlangen, Phil. Diss.)

Nitschke, Dolorosa, Studien zum Gottsuchertum in der schlesischen Literatur. Braunsberg (Ostpr.) 1935. (138 S.) 8°. (Freiburg, Schweiz, Phil. Diss.)

Paletta, Gerhard, Fürstengeschick u. innerstaatlicher Machtkampf im englischen Renaissancedrama. Breslau 1934: Priebatschs Buchh. (VII, 128 S.) gr. 8°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0427
gefördert durch die DFG

(Breslau, Phil. Diss. v. 8. Mai 1935.) Im Buchh. als: Sprache u. Kultur der german. u. roman. Völker. A, Bd. 16.

Pevsner, Nikolaus, William Morris, C. R. Ashbee u. das 20. Jhdt. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 536—562.

Raglan, Lord, The Hero: A Study in tradition, myth, and drama. London: Methuen and Co. Ltd. (XI, 311 S.) 10 s. 6 d.

Rasch, Wolfdietrich, Freundschaftskult und Freundschaftsdichtung im deutschen Schrifttum des 18. Jahrhunderts vom Ausgang des Barock bis zu Klopstock. Halle: Niemeyer. (X, 226 S.) gr. 8° = Deutsche Vierteljahrsschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Buchreihe. Bd. 21. 11 M., Lw. 13 M., Abonn.-Pr. 8.80, geb. 10.40 M.

Razum, Johannes, Wesensformung des deutschen Arbeiters. Darstellung seines Bildungsstrebens an Hand der Arbeiterdichtung. Schramberg 1935: Gatzer u. Hahn. (XI, 75 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Rehm, Walther, Griechentum und Goethezeit. Geschichte e. Glaubens. Leipzig: Dietrich. (XII, 436 S. mit 6 Bildtaf.) 8° = Das Erbe d. Alten. Reihe 2, Bd. 26. 13.50 M., geb. 15 M., Subskr.-Pr 11.50 M., geb. 13 M.

Riehl, Wilhelm Heinrich, Musik im Leben des Volkes. Briefe an e. Staatsmann. Zsgefaßt, erg. u. hrsg. v. Josef Müller-Blattau. Kassel: Bärenreiter-Verl. (103 S.) 8°. Kart. 1.50 M.

Rittich, Werner, Wilhelm Petersen, ein Maler nordischer Haltung. In: Kunst u. Volk. 4. Jg., H. 11, S. 384—385.

Ruetz, Lorenz, Arndt u. Börne als politische Publizisten. Speyer a. Rh.: Pilger-Druckerei. (63 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 18. Dez. 1934.)

Rumpf, Walter, Johann Gottfried Herder u. die Idee der Volksdichtung. In: Volksspiegel, 3. Jg., S. 52—55.

Sachs, Wolfgang, Der typisch puritanische Ideengehalt in Bunyans "Life and Death of Mr. Badmann". Zwönitz i. Erzg.: Ott. (95 S.) gr. 8°. (Lpz., Phil. Diss.)

Sack, Arthur, Burtes „Wiltfeber", der heimatlose deutsche „Zwischenmensch" um die Wende des 19. Jhs. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (41 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 22. Juni 1936.)

Schäfer, Georg, Dichtung als Erlebnis u. Aufgabe des religiösen Menschen. In: Der Gral, 30. Jg., H. 12, S. 533—537.

Schäfer, Josef Wilhelm, Das Nationalgefühl Grimmelshausens. Würzburg: Mayr. (51 S.) 8°. (Würzburg, Phil. Diss.)

Schnell, Hugo Karl Maria, Der baierische Barock. Die volklichen, d. geschichtlichen u. d. religiösen Grundlagen. Sein Siegeszug durch d. Reich. München: Dreifaltigkeitsverl. (VIII, 243 S., 8 Taf., 1 Kt.) gr. 8°. (München, Phil. I. Sekt. Diss. v. 1931.) Lw. 8.40 M.

Schmücker, Wilhelm Günther, Die moderne englische Jugend. Eine Analyse nach Zeugnissen der neueren engl. Literatur. Bottrop i. W.: Postberg. (VIII, 90 S.) 8°. (Greifswald, Phil. Diss. v. 1935.)

Schoemann, Johann B., Stefan Georges „Vergottung" des Edelmenschen. Versuch einer Sinngebung aus katholischer Wertschau. In: Stimmen der Zeit, Bd. 130, S. 386—398.

Schröder, Rudolf Alexander, Dichtung und Dichter der Kirche. Berlin: Eckart-Verl. (195 S.) 8° = Der Eckart-Kreis, Bd. 28. Pp. 2.85 M.

Schulz-Dornburg, Rudolf, Über das Kulturelle als Gemeinschaftsleistung. Die Musik als Kunstform d. Gemeinsch. In: Die Musik, 29. Jg., H. 3, S. 164—169.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0428
gefördert durch die DFG

Schütterle, Paul Erich, Der Heimatroman in der deutschen Presse der Nachkriegszeit. Würzburg: Mayr. (118 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Schwarze, Karl, Der Siebenjährige Krieg in der zeitgenössischen deutschen Literatur. Kriegserleben u. Kriegserlebnis in Schrifttum u. Dichtung des 18. Jh. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (235 S.) 4° = Neue Forschung. 29. 10 M.

Steinbömer, Gustav, Der deutsche Barock als letzter Stil des Ersten Reiches. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 2. Halbbd., 10. Heft, S. 754—762.

Stolte, Heinz, Der Volksschriftsteller Karl May. Beitrag zur literar. Volkskunde. Leipzig: Spamer. (167 S.) gr. 8°. (Jena, Phil. Diss.) Im Buchh.: Radebeul, Karl-May-Verl.

Struck, Wilhelm, Der Einfluß Jakob Boehmes auf die englische Literatur des 17. Jahrhunderts. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (262 S.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 69. (Rostock, Akad. Preisarbeit v. 1932/33.) 10 M.

Strzygowski, Josef, Aufgang des Nordens. Lebenskampf e. Kunstforschers um ein deutsches Weltbild. Leipzig: Schwarzhäupter-Verl. (137 S., 20 Abb.) gr. 8° = Beiträge zur vergl. Kunstforschung. 12. 4.80 M., Lw. 5.80.

Süßkand, Peter, Germanisches Leben im Spiegel der altnordischen Dichtung. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (123 S.) gr. 8°. 3.80 M.

Uffenorde, Almut, Das Weltbild in seiner Bedeutung für Hölderlin u. seine Zeit. Bielefeld 1935: Beyer u. Hausknecht. (90 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss.)

Weinert, Hermann, Dichtung aus dem Glauben. Ein Beitrag zur Problematik d. literar. Renouveau catholique in Frankreich. Mit einer allg. Bibliographie. Hamburg 1934 (Ausg. 1936). Hamburger Studien zu Volkstum u. Kultur der Romanen. Bd. 19. (VII, 221 S.) 8°. (Hamburg, Phil. Diss.)

Weissleder, Karlernst W., Goethes »Faust« und das Christentum. Leipzig: Hirzel. (XI, 39 S.) gr. 8° = Studien u. Bibliographien zur Gegenwartsphilosophie, H. 19. 1.40 M.

West-Furlan, Vera, Das Problem der amerikanischen Ehe in den Romanen Robert Herricks. Basel 1935: Basler Berichthaus. (89 S.) 8°. (Basel. Phil.-hist. Diss.)

Wiechert, Ernst, Der Dichter und die Jugend. Mainz: Werkstatt f. Buchdruck. (14 Bl.) gr. 8° Auf Bütten, Pp. 2.50 M.

Wieschemann, Heinrich, Das Ethos in den Romanen Otto Ludwigs. Bochum-Langendreer: Pöppinghaus. (59 S.) 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 7. Juli 1936.)

Wischnitzer-Bernstein, Rahel, Symbole und Gestalten der jüdischen Kunst. Berlin-Schöneberg: S. Scholem. (VIII, 160 S., 6 farb. Taf. u. 81 Abb.). gr. 8°. Lw. 5 M.

Winzer, Georg, Rom im Urteil germanischer Denker und Dichter. T. 1: J. G. Seume und F. Gregorovius. Leipzig: Adolf Klein. (28 S.) 8° = Deutsche Aktion, H. 3. 1 M.

Wolter, Hildegard, Probleme des Bürgertums in Theodor Fontanes Zeitromanen. Düsseldorf 1935: Nolte. (49 S.) 8°. (Marburg, Phil. Diss.)

Wurche, Erich, Die geistige Wandlung der Frau im modernen englischen Frauenroman. Greifswald: Adler. (109 S.) gr. 8°. (Greifswald, Phil. Diss.)

Zander, Tony, Der Volksbildner Jeremias Gotthelf. Limburg a. d. Lahn: Vereinsdr. (72 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Zanthier, Christa Maria von, Der Schicksalsglaube der Dithmarscher. Hebbel, Groth, Frenssen, Gross. Eine religionsgeschichtl. Untersuchung. Heide in Holstein: Heider Anzeiger. (174 S.) gr. 8°. (Tübingen, Phil. Diss. v. 1934.) Im Buchh. als: Jb. des Vereins f. Dithmarscher Landeskunde, Bd. 14.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0429
gefördert durch die DFG

Zinnius, Karl Wilhelm, Die Schriften Richard Wagners in ihrem Verhältnis zur zeitgeschichtl. Lage. Heidelberg: Hörning. (72 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 17. Sept. 1936.)

b) Auswirkung.

Beckers, Paul, Die nachwagnersche Oper bis zum Ausgang des 19. Jhs. im Spiegel der Münchener Presse. Bielefeld: Beyer u. Hausknecht. (VI, 65 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 16. Nov. 1936.)

Borges, Friedrich, Das Urheberrecht an Werken der Baukunst. Würzburg: Triltsch. (VIII, 62 S.) 8°. (Leipzig, Jur. Diss. v. 11. Febr. 1936.) 2.50 M.

Brühl, Alfred, Der Film als soziale Wirklichkeit. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 1. Halbbd., S. 44—49.

Bülow, Paul, Bayreuth. Die Stadt der Wagner-Festspiele, 1876—1936. Leipzig: Bibliogr. Inst. (46 S., 23 Bl. Abb.) kl. 8°. Pp. —.90.

Cohrs, August Ferdinand, Die Unchristenheit oder Europa. Stefan Georges europäische Sendung. In: Eckart. Dichtung, Volkstum, Glaube. 12. Jahrg., 3. Heft, S. 97—104.

Demmig, Charlotte, François Mauriac u. das religiöse Erlebnis einer Generation. In: Stimmen der Zeit, Bd. 130, S. 540—551.

Eggert, Walther, Das Theater des Dritten Reiches als politische Kampfstätte. Hans Stiebers musikalisches Spiel „Der Eulenspiegel" als Spiegelbild weltanschaulicher Mächte. In: Hammer, Blätter für deutschen Sinn, 35. Jg., S. 300—302, 336—340, 384—386.

Faber, Gustav, Karl Bleibtreu als Literaturkritiker. Berlin: Ebering. (131 S.) gr. 8°. (München, Phil. Diss. v. 15. Juni 1936.) German. Studien, H. 175. 5 M.

Fueter, Willy, Die Berufstheater in der deutschen Schweiz; ihr Wirtschaftsbetrieb u. ihr Verhältnis zu den Stadtgemeinden. Bern 1935: Stämpfli. (99 S., 2 Taf.) gr. 8°. (Bern, Jur. Diss.)

Gerth, Werner, Die Theaterkritik der liberalistischen Epoche im Vergleich zur nationalsozialistischen Kritik. Borna-Lpz.: Noske. (V, 105 S.) 8°. (Leipzig, Phil. Diss. v. 18. Mai 1936.)

Haecker, Theodor, Vom Wesen christlicher Kunst. In: Hochland, 33. Jg., 2. Bd., H. 9, S. 193—203 u. H. 10, S. 289—298.

Halperin, Natalie, Die deutschen Schriftstellerinnen in der 2. Hälfte des 18. Jhs. Versuch einer soziologischen Analyse. Quakenbrück 1935: Trute. (71 S.) 8°. (Frankfurt, Phil. Diss.)

Heckscher, Wilhelm Sebastian, Die Romruinen. Die geistigen Voraussetzungen ihrer Wertung im Mittelalter u. in der Renaissance. Würzburg: Mayr. (39 S.) 8°. (Hamburg, Phil. Diss. v. 24. Juni 1936.)

Hefter, Rudolf, Die moralische Beurteilung des deutschen Berufsschauspielers. Emsdetten: Lechte. (98 S.) 8°. (München, Phil. Diss. v. 6. Okt. 1936.) Im Buchh. als: Die Schaubühne. Bd. 14. 4 M.

Herbst, Kurt, Das Wesen der zeitgenössischen Musik u. ihre Beurteilung. In: Die Musik, 28. Jg., Juni-H., S. 657—662.

Hoffmann, Horst, Drei Jahre Reichstheaterkammer. In: Die Bühne, 2. Jg., H. 23, S. 707—712.

Ihlau, Fritz, Die Entwicklung der Musikberichterstattung in den Münchener „Neuesten Nachrichten" als Spiegelbild d. Münchener Musiklebens von d. Gründung d. „Neuesten Nachrichten" bis zum J. 1860. München 1935: Zeitungswiss.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0430
gefördert durch die DFG

Vereinigung. (158 S.) 8° = Zeitung u. Leben. Bd. 28. (München, Phil. Diss.) 3.50 M.

Iklé, Max, Zur Frage einer schweizerischen Filmindustrie. Untersuchungen u. Vorschläge. Mit e. einl. Vorw. v. Max Senger. Zürich 1935: Büttiker. (71 S.) 8°.

Kersting, Kurt, Wirkende Kräfte in der Theaterkritik des ausgehenden 18. Jhs. Berlin: Michel. (XVI, 141 S.) gr. 8°. (Greifswald, Phil. Diss.) Berlin, Elsner, als: Theater u. Drama. Bd. 6.

Kindermann, Heinz, Die deutsche Gegenwartsdichtung im Aufbau der Nation. Berlin: Junge Generation. (44 S.) 8° = Schriften d. Jungen Generation. Bd. 3. —.80 M.

Klein, Ernst, Die Verletzung der Persönlichkeit durch Karikaturen. E. strafrechtl. Untersuchung. Würzburg 1935: Mayr. (54 S.) 8°. (Köln, Rechtswiss. Diss.)

Koplowitz, Oskar, Otto Brahm als Theaterkritiker. Mit Berücks. seiner literarhist. Arbeiten. Zürich u. Leipzig: Niehans. (VIII, 216 S.) gr. 8° = Basler Beiträge z. dt. Literatur- u. Geistesgeschichte. Bd. 3. (Basel, Phil.-hist. Diss.) 6.70 M.

Kluckhohn, Paul, Berufungsbewußtsein u. Gemeinschaftsdienst des deutschen Dichters im Wandel der Zeiten. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 1—30.

Langenbucher, Hellmuth, Friedrich Lienhart u. sein Anteil am Kampf um die deutsche Erneuerung. Hamburg: Agentur des Rauhen Hauses. (160 S.) Geb. 3.50 M.

Lützeler, Heinrich, Die Schiller-Auffassung unserer Zeit. In: Neue Jahrbücher für Wissenschaft u. Jugendbildung, 12. Jg., S. 552—564.

Meissner, Paul, Der Gedanke der dichterischen Sendung in der englischen Literaturkritik. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 31—59.

Müller-Blattau, Josef, Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft. In: Musik u. Volk, 4. Jg., H. 2, S. 83—87.

Nadler, Käte, Das Goethebild des C. G. Carus. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 462—472.

Petsch, Robert, Die Kunst der Rede u. ihre Bedeutung für das Leben der Gemeinschaft. In: Volksspiegel, 3. Jg., S. 338—347.

Quast, Rudolf, Studien zur Geschichte der deutschen Kunstkritik in der zweiten Hälfte des 19. Jhs. Wattenscheid: Busch. (80 S.) gr. 8°. (Münster, Phil. Diss. v. 21. April 1936.)

Raabe, Peter, Kulturwille im deutschen Musikleben. Regensburg: Bosse. (76 S., 1 Titelbl.) kl. 8° = Kulturpolit. Reden u. Aufsätze. Bd. 2 = Von deutscher Musik. Bd. 49. —.90 M., Lw. 1.80 M.

Ranft, Arndt, Die rechtliche Stellung der ev.-luth. Kirchenmusiker in Sachsen. Waldenburg/Sachsen: Kästner. (VIII, 69 S.) 8°. (Leipzig, Jur. Diss.)

Rathgeb, Kaspar, Die Filmindustrie als Problem der Handelspolitik. Birkeneck in Obb.: St. Georgsheim. (133 S.) 8°. (München, Staatswirtsch. Diss. v. 1929.)

Rohwer-Kahlmann, Harry, Aufbau u. Hoheitsbefugnisse der Reichsfilmkammer. Leipzig: Noske. (VIII, 107 S, 1 Taf.) 8°. (Leipzig, Jur. Diss.) Im Buchh. u. d. T.: Die Reichsfilmkammer.

Scharfe, Siegfried, Erneuerung der Volkskunst. In: Deutsches Volkstum, 18. Jg., 1. Halbbd., 5. H., S. 341—347.

Schneider, Else, Paul Ernst als Kunst- u. Kulturkritiker. Düsseldorf 1935: Nolte. (IV, 99 S.) 8°. (Bonn, Phil. Diss.)

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0431
gefördert durch die DFG

Sickmann, Laurence, Provincial Museums of North China. In: The Open Court, Bd. 50, S. 65—78.

Sprenkmann, Wolfgang, Zum Filmurheberrecht. Heidelberg: Carl Winter. (VIII, 123 S.) gr. 8° = Heidelberger rechtswissenschaftliche Abhandlungen. 21. 6.60 M.

Stang, Walter, Die Aufgabe der Kritik beim Neuaufbau unseres Theaters. In: Bausteine zum deutschen Nationaltheater, 4. Jg., H. 12, S. 353—356.

Staudinger, Friedrich, Die berufsständische Idee des Bühnenkünstlers in ihrer Entwicklung. Bruchsal i. Baden 1935: Kruse. (85 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss.)

Stolte, Heinz, Der Volksschriftsteller Karl May. Beitrag zur literar. Volkskunde. Radebeul: Karl May-Verl. (167 S.) gr. 8°. (Jena, Phil. Diss.) 1.60 M.

Tartler, Georg, Der Einfluß der Musik auf die Milchergiebigkeit der Kühe. Halle: Akad. Verl. (57 S.) 8°. 3.20 M.

Vossler, Karl, Lope de Vega und wir. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwiss. u. Geistesgesch., 14. Bd., S. 157—170.

Waugh, Jennie, Das Theater als Spiegel der amerikanischen Demokratie. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (148 S., 1 Kt.) gr. 8° = Neue dt. Forschungen, Bd. 91. (Berlin, Phil. Diss. v. 29. Okt. 1936.) 6.50 M.

Weber, Elisabeth, Anselm Feuerbachs heldische Sendung. In: Rasse. Monatsschrift der Nordischen Bewegung, 3. Jg., H. 9, S. 356—362.

Zimmermann, Hildegard, Untersuchungen zur Literaturkritik in der Tagespresse. Würzburg: Mayr. (46 S.) 8°. (Heidelberg, Phil. Diss. v. 27. Nov. 1935.)

c) Kunsterziehung.

Cerff, Karl, Zur Musikerziehung der deutschen Jugend. In: Musik u. Volk, 4. Jg., H. 2, S. 67—70.

Diekermann, Walter, Musikpflege in der völkischen Schule. Leipzig: J. Klinkhardt. (96 S.) gr. 8° = Völkisches Lehrgut. 2.80 M.

Erziehung zu deutscher Kunst. 75 Jahre Weimarer Kunsthochschule. München: Bruckmann. (78 S. mit Abb.) gr. 8°. 1.50 M.

Hauck, Kurt, Das Spiel in der Erziehung des 18. Jahrhunderts. Halle: Akad. Verl. (143 S.) gr. 8°. (Halle, Phil. Diss.) 4.60 M.

Herbst, Kurt, Leitfaden zu einer musikalischen Gesamtreform. Eine grundsätzliche Betrachtung unserer zeitgenöss. Musikaufgaben. In: Die Musik, 28. Jg., Jan.-H., S. 268—276.

Hermes, Helene, Die Idee des Schöpferischen in der Pädagogik des 20. Jhs., mit bes. Anwendung auf die Kunsterziehung. Bottrop i. W.: Postberg. (119 S.) gr. 8°. (Köln, Phil. Diss. v. 15. April 1936.) Im Buchh. als: Beiträge zur Erziehungswissenschaft. H. 3.

Hoeber, Karl, Erwin Hensler. Ein Cicerone dt. Kunst. Mit 3 Bildtaf. Berlin u. Bonn: Ferd. Dümmlers Verl. (154 S.) 8°. 2.80 M., Lw. 3.60 M.

Müller, Hermann, Kunstfragen im Dritten Reich. Vortrag. Erlangen 1935. (12 S.) 8°.

Müller-Blattau, Josef, Gegenwartsfragen der Musikwissenschaft. In: Musik u. Volk, 4. Jg., H. 2, S. 83—87.

Neumann, Paul, Die stimmliche Erziehung des Chores. Regensburg: Pustet. (82 S.) 8° = Kirchenmusikal. Reihe. H. 1. 1.80 M., Hlw. 2.25 M.

Rüfenacht, Eduard, Sinn und Aufgabe der Musikerziehung. Gedanken zu ihrer Neubegründung im Unterricht. Bern: Francke. (82 S.) 8°. 2.30 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0432
gefördert durch die DFG

Schirdewahn, Alois, Kantor Carl Depene und seine Zeit. Ein Beitr. zur Arbeit d. früheren kath. Lehrerschaft in Kirchen- u. Schulmusik. Breslau: Goerlich. (16 S., 1 Titelbl.) 8° = Zur schles. Kirchengeschichte. Nr. 19. —.40 M.

Schmid, Heinrich Alfred, Kunstsammlungen, Kunstwissenschaft u. Kunstunterricht. Basel: Helbing u. Lichtenhahn. (75 S.) gr. 8°. Rektoratsprogramm der Univ. Basel. 3.20 M.

Weismantel, Leo, Von den Grundlagen einer volkhaften Kunsterziehung. Düsseldorf: Schwann. (96 S. mit Abb.) 4° = Vom Willen dt. Kunsterziehung. Bd. 1/2. Pp. 6 M.

Wittwer, Max, Die Musikpflege im Jesuitenorden unter besonderer Berücksichtigung der Länder deutscher Zunge. Grimmen i. Pommern 1934 (Ausg. 1936). (143 S., 9 Bl. Notenbeisp.) 8°. (Greifswald, Phil. Diss.)

8. Neue Zeitschriften und Sammelwerke.

a) Zeitschriften.

Archiv für Musikforschung. Hrsg. mit Unterstützung d. Staatl. Inst. f. dt. Musikforschung v. d. dt. Ges. f. Musikwissenschaft. Schriftl.: Rudolf Steglich. Jg. 1. 1936 = Zeitschrift f. Musikwissenschaft. Jg. 18. Leipzig: Breitkopf & Härtel. 4°. Jährl. 16 M., Einzelh. 5 M.

Der deutsche Film. Zeitschrift f. Filmkunst u. Filmwirtschaft. In Verb. mit der Reichsfilmkammer. Mit d. amtlichen Mitteilungen. Hauptschriftl.: Dr. Leonhard Fürst. Jg. 1. 1936, 12 Hefte, H. 1 Juli. Berlin: M. Hesse. 4°. Jährl. 6 M., Einzelh. —.50 M.

Film u. Foto. Nachrichtenblatt der NSDAP., Gaufilmstelle Sachsen. Jg. 1. 1936. 12 Hefte, H. 1 Januar. Dresden.

Germanenerbe. Monatsschrift für Deutsche Vorgeschichte. Hrsg.: Hans Reinerth. Amtliches Organ des Reichsbundes für deutsche Vorgeschichte und der Hauptstelle Vorgeschichte des Beauftragten des Führers für die gesamte geistige u. weltanschauliche Schulung u. Erziehung der NSDAP. Leipzig: Curt Kabitzsch Verlag. Jg. 1. 1936.

Goethe, Vierteljahresschrift der Goethe-Gesellschaft, N. F. des Jahrbuchs, hrsg. v. Hans Wahl. Bd. 1. H. 1. 1936. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft. gr. 8°.

Kunst und Volk. N. F. d. Zeitschrift: Die N.S. Kulturgemeinde. Amtl. Organ d. N.S. Kulturgemeinde. Hrsg.: Dr. Walter Stang. Jg. 4. 1936. 12 Hefte. Berlin: Elsner Buchdr. 4°. Vierteljährl. 1.20 M., Einzelh. —.40 M.

Die graphischen Künste. Hrsg. u. red. von Arpad Weixlgärtner unter Mitw. von Augusto Calabi. Bd. 1. 1936. 4 Hefte. Baden b. Wien: Rohrer. 4° = N. F. d. Zeitschrift: Die Graphischen Künste, hrsg. von d. Ges. f. vervielfält. Kunst, Wien, die mit Jg. 56, 1933 ihr Erscheinen einstellte. Jährl. 12 M., Einzelh. 3.50 M.

Nationalsozialistische Bibliographie. Monatshefte der Parteiamtlichen Prüfungskommission zum Schutze des NS.-Schrifttums. Hrsg.: Reichsleiter Philipp Bouhler. 1. Jg. 1936.

Die Pause. Kultur, Kunst, Bildung, Leben. Hrsg.: Der Volksbildungsreferent d. Bürgermeisters der Stadt Wien, Kulturrat Prof. Dr. Karl Lugmayer. Hauptschriftl.: Dr. Karl Pawek, Jg. 1. 1935/36. 12 Hefte. 4°. Vierteljährl. 2.50 M., 4 S., Einzelh. 1 M., 1.50 S.

Radiodiffusion. Revue semestrielle des problèmes radiophoniques. A halfyearly review of broadcasting problems. Halbjahreszeitschrift für Rundfunkprobleme. Nr. 1. Genf 1935: Union de Radiodiffusion. (88 S., 4 Taf.) gr. 8°.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0433
gefördert durch die DFG

Deutsche Tanzzeitschrift. Amtl. Organ der Fachschaft Tanz in der Reichstheaterkammer. Hauptschriftl.: Albert Peter Gleixner. Jg. 1. 1936. 12 Hefte. H. 1 April. Berlin: Volkskunst-Verl. H. Wenzel.

Die Volksmusik. Hrsg. von d. Fachschaft Volksmusik in d. Reichsmusikkammer. Hauptschriftl.: Dr. Kurt Zimmerreimer. Jg. 1. 1936. 12 Hefte. H. 1/2 Jan./Febr. Berlin: Junker u. Dünnhaupt. (54 S.) gr. 8°. Vereinigt in sich: Zeitschr. dt. Liebhaber-Orchester — Mandolinen-Orchester — Mundharmonika — Südwestdt. Volksmusik-Zeitg. u. übernimmt d. Aufgabenkreis d. Süddt. Volksmusikzeitg. Vierteljährl. 1.50 M., Einzelh. —.60 M., f. Mitgl. d. Fachschaft jährl. 4.80 M.

Das deutsche Wort und Die große Übersicht. (Der Literarischen Welt Neue Folge.) 12. Jg. 1936. Berlin-Tempelhof: Hans Bott Verl. Hrsg. v. Margarete Kurlbaum-Siebert u. Hans Bott.

Deutsche Musikkultur. Zweimonatshefte f. Musikleben u. Musikforschung. Hrsg. im Auftr. d. Staatl. Inst. f. dt. Musikforschung zu Berlin von Hans Engel-Königsberg. Jg. 1. 1936. H. 1 April/Mai. Kassel: Bärenreiter-Verl. Jährlich 10 M., Einzelh. 2 M.

b) Sammelwerke.

Bibliographie des Musikschrifttums. Hrsg. im Auftr. d. Staatl. Inst. f. dt. Musikforschung v. Kurt Taut. Jg. 1. 1. Halbj. Jan.-Juni 1936. Leipzig: Hofmeister. (268 S.) gr. 8°. 13.50 M., kart. 14.50 M.

Die großen Deutschen. Neue dt. Biographie. Hrsg. von Willy Andreas u. Wilhelm v. Scholz. In 4 Bänden. 1. Mit 126 Bildern, 6 Farbentaf. u. 4 Faks. (643 S.) 2. Mit 146 Bildern, 6 Farbentaf. u. 4 Faks. (648 S.) 3. Mit 156 Bildern, 6 Farbentaf. u. 4 Faks. (648 S.) 4. Mit 151 Bildern, 6 Farbentaf. u. 4 Faks. (654 S.) Berlin: Propyläen-Verl. 1935—36. gr. 8°.

Droescher, Georg, Die vormals Königlichen, jetzt Preußischen Staatstheater zu Berlin. Statistischer Rückblick auf die künstlerische Tätigkeit und die Personalverhältnisse während der Zeit vom 1. Januar 1886 bis 31. Dezember 1935. Ein theatergeschichtl. Nachschlagebuch. Nach den amtl. Quellen zusammengestellt. Berlin: Elsner Verlagsges. (148 S.) 4°. Lw. 3 M.

Gerhart Hauptmann-Jahrbuch. Hrsg. v. Felix Alfred Voigt. Bd. 1. 1936. Breslau: Maruschke & Berendt. (162 S., 5 Taf.) 4°. Hlw. 10 M., 30 Ex. auf Bütten, sign., Ldr. 35 M.

Jahrbuch der Goethe-Gesellschaft. Namennachweis für die Bände 1—20, bearbeitet von Max Hecker. Weimar: Verl. der Goethe-Gesellschaft. (III, 496 S.)

Justi, Ludwig, Im Dienste der Kunst. Hrsg.: Alfred Hentzen, Paul Ortwin Rave, Ludwig Thormaehlen. Breslau: Korn. (XVII, 314 S., mehr. Bl. Abb., 1 Titelbl., 1 Pl.) gr. 8°. 10 M., Lw. 12 M.

Mitteilungsblatt der Reichskammer der bildenden Künste. Mit den Gesetzen u. Verordnungen, den amtlichen Anordnungen u. Bekanntmachungen der Reichskulturkammer und der Reichskammer der bildenden Künste. Jg. 1. 1936. 12 Nummern. Nr. 1 Oktober. Berlin.

Verzeichnis der in allen Kulturländern im Jahre 1935 erschienenen Bücher und Schriften über Musik. Mit Einschluß d. Neuaufl. u. Übers. Von Kurt Taut. Leipzig: Peters. Aus: Jahrbuch d. Musikbibl. Peters. Jg. 42. 1935. S. 109—197. 4°. 3 M.

Verzeichnis der Neudrucke alter Musik. Hrsg. im Auftr. des Staatl. Instituts für dt. Musikforschung von Walter Lott. Jg. 1. 1936. Leipzig: Hofmeister Musikalienverl. gr. 8°. 5 M.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0434
gefördert durch die DFG

Zum Abschied

Mit dem nächsten Heft, dem ersten des zweiunddreißigsten Jahrgangs, beginnt die „Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft“ einen neuen Abschnitt ihres Lebens. Ihr Leiter wird fortan Prof. Richard Müller-Freienfels sein. Indem ich mein Amt in seine Hände lege, füge ich viele gute Wünsche hinzu. Gleichzeitig danke ich meinen Mitarbeitern, den toten in treuem Gedenken, den lebenden in aufrichtiger Verbundenheit. Dank schulde ich auch dem Verlag für seine Zuverlässigkeit und Sorgfalt; es war gut arbeiten mit den Enkes.

Weshalb ich diese Zeitschrift gegründet und sie durch eine Gesellschaft sowie durch Kongresse zu stützen versucht habe, möchte ich nochmals sagen. Mir schien die Erkenntnis der Kunst von zwei Seiten her bedroht: von den Philosophen und Psychologen, die aus den Kunstwerken rein ästhetische Gebilde machen wollen, und von den Historikern, die nur einzelne Kunstbezirke und in jedem nur die geschichtlichen Zusammenhänge kennen. Um dem ersten Irrtum zu entgehen, schied ich von der Ästhetik die Kunstwissenschaft, und um die andere Einseitigkeit zu vermeiden, strebte ich danach, die Theorie der Kunst als eine allgemeine Kunstwissenschaft auszubilden. Unsere Zeitschrift sollte dazu beitragen, die Kunst, diese gewaltige Tatsache des geistig-gesellschaftlichen Lebens, vor Ästhetisierung und Historisierung zu bewahren.

Indessen, es ist mir nicht beigefallen, alle Mitarbeiter auf meine Überzeugung zu verpflichten. Die Abhandlungen, mit denen die Zeitschrift im Januar 1906 eröffnet wurde, stammten von Theodor Lipps und Konrad Lange, also von zwei Forschern, die ihre eigenen Wege gingen. Auch später hat jeder das Wort erhalten, der mit Sachkenntnis seine Meinung vertrat, damit in immer neuer Berührung der Geister die Forschung lebendig und fruchtbar bleiben konnte. So wenig ich danach gefragt habe, ob jemand meinen Ansichten zustimmte, ebensowenig danach, ob er zu den Anerkannten gehörte oder zu den Kommenden: mancher Neuling ist hier zu seinem ersten Waffengang angetreten. Letztlich waren wir doch alle einig, denn uns verband der Wille, Klarheit auf einem Gebiet zu schaffen, das so leicht durch Phrasen eingenebelt wird.

UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0435
gefördert durch die
DFG

Daher darf ich hoffen, daß die in den einunddreißig Bänden enthaltene geistige Arbeit nicht umsonst getan war. Es ist kein Widerspruch, wenn ich zum Schluß den Wunsch äußere, sie möge von der weiteren Entwickelung überholt werden. Wir Alten wissen, daß dem Wahrheitsuchen dies Schicksal nie erspart bleibt; die Jungen werden es zu ihrer Zeit erfahren.

Berlin, im August 1937.

Max Dessoir.

Verantwortlich für den Textteil: Prof. Dr. Max Dessoir, Berlin, für den Anzeigenteil: W. Th. Schmidt, Stuttgart. — I. v. W. g. — Verlag von Ferdinand Enke in Stuttgart. A. Oelschläger'sche Buchdruckerei, Calw. Printed in Germany.

UNIVERSITÄTS-BIBLIOTHEK HEIDELBERG
http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/zaak1937/0436
gefördert durch die DFG